

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 12 (56), 2022

Sumar

CONSTANTIN I. CIOBANU,	Mărturii referitoare la Neagoe Basarab în manuscrisele de epocă.....	7
MARIANA VIDA,	Artele plastice la București în perioada neutralității (iulie 1914 – august 1916).....	35
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Mișcarea artistică în Bucureștii ocupați, 1916–1918. Între dramă și vodevil.....	63
VIRGINIA BARBU, CORINA TEACĂ,	„O lume minerală”: pictura lui Gheorghe Petrașcu în istoriografia de artă a vremii sale.....	153

NOTE ȘI DOCUMENTE

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Pallady printre românii americani	163
MIHAI-SORIN RĂDULESCU,	Despre genealogia lui Remus Niculescu	175
RAMONA CAMELEA,	Alexandru-Tzigara Samurcaș, Conferințe radiofonice despre arta românească (I).....	181

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

<i>Pallady 150</i> , MNAR, Muzeul Colecțiilor de Artă, Muzeul Theodor Pallady, Muzeul K. H. Zambaccian, București, 1 dec. 2021 – 3 apr./15 mai 2022 (Corina Teacă, Virginia Barbu).....	191
Expoziție retrospectivă Tudor Zbârnea, <i>Călătorie spre centrul ființei. Ecourile arhetipului</i> , București, MNAR, 19 iunie – 4 sept. 2022 (Corina Teacă)	195
Expoziția <i>Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander</i> , Paris, Centre G. Pompidou, 11 mai – 5 sept. 2022 (Eduard Andrei)	197
Expoziția <i>La lum es color / La luz es color / Light is color</i> , Muzeul Național de Artă din Catalunya, 20 mai – 11 sept. 2022 (Corina Teacă)	209
Congresul Național al Istoricilor Români, ed. a III-a, Alba Iulia, 8–10 sept. 2022 (organizatori Academia Română, Comitetul Național al Istoricilor din România, Universitatea „1 Decembrie”) (Elisabeta Negrău).....	210

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 12 (56), p. 1–272, București, 2022

Expoziția <i>Din opera grafică a lui Pallady</i> , Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 1 dec. 2021 – 15 mai 2022 (Adrian-Silvan Ionescu)	211
Conferința <i>Gheorghe Petrașcu – 150</i> , București, BAR, Amf. I. Heliade Rădulescu, 6 iunie 2022 și expoziția <i>Gheorghe Petrașcu, 150 de ani de la naștere</i> , sala Th. Pallady, Academia Română, 6–24 iunie 2022 (Ioana Apostol).....	216
Ediția a XVIII-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice <i>Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România</i> , Inst. de ist. artei „G. Oprescu” și Muzeul Național de Artă al României, București, 28–29 aprilie 2022 (Departamentul de Artă Medievală)	219
Expoziția <i>Obiecte liturgice și poveștile lor în colecția fotografică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș</i> , București, BAR, 4–13 mai 2022 (Ramona Caramelea)	228
Colocviul <i>Durată românească. Libertate și conștiință</i> , Mănăstirea Putna, 20–24 august 2022 (Cristina Cojocaru).....	233
Expoziția <i>Cela Neamțu, Desene din spatele firelor</i> , București, BAR, 29 iunie – 15 iulie 2022 (Raluca Partenie)	236
Expoziția <i>Costumul popular, simbol al identității naționale</i> , București, Muz. Militar Național „Regele Ferdinand I”, 24 iunie – 30 septembrie 2022 (Raluca Partenie)	242

RECENZII

ALEXANDRU DAVIDIAN, <i>Marin Gherasim</i> (Ioana Apostol)	247
ROBERT JANKULOSKI, <i>Manaki, une histoire en images/A Story in Pictures</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	254
CHRISTIAN FUHRMEISTER, <i>Transformationen der Moderne um 1900 Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München</i> (vol. colectiv) (Corina Teacă)	256
MIROSLAW PIOTR KRUK, <i>Icons from the 14th–16th Centuries in the National Museum in Krakow</i> (Elisabeta Negrău).....	257
MONICA CROITORU-TONCIU, <i>Alfred Popper, 1874–1946, (re)descoperirea unui arhitect</i> (Ramona Caramelea)	259
DE LIBRIS (VB, ASI)	263
DESPRE AUTORI	269
ABREVIERI	271

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 12 (56), 2022

Sommaire

CONSTANTIN I. CIOBANU,	Témoignages sur Neagoe Basarab dans les manuscrits de l'époque	7
MARIANA VIDA,	Les Beaux-Arts à Bucarest durant la neutralité (juillet 1914 – août 1916)	35
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Le mouvement artistique du Bucarest occupé, 1916–1918. Entre le drame et le vaudeville	63
VIRGINIA BARBU, CORINA TEACĂ,	«Un monde minéral» : la peinture de Gheorghe Petrașcu dans l'historiographie de l'art de son époque	153

NOTES ET DOCUMENTS

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Pallady parmi les Roumains américains	163
MIHAI-SORIN RĂDULESCU,	Sur la généalogie de Remus Niculescu	175
RAMONA CAMELEA,	Alexandru-Tzigara Samurcaș, Conférences radiophoniques sur l'art roumain (I)	181

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

<i>Pallady 150</i> , MNAR, Muz. Colecțiilor de Artă, Muz. Theodor Pallady, Muz. K. H. Zambaccian, București, 1 déc. 2021 – 3 avril/15 mai 2022 (Corina Teacă, Virginia Barbu)	191
Exposition rétrospective Tudor Zbârnea, <i>Voyage vers le centre de l'être. Les échos de l'archétype</i> , București, MNAR, 19 juin – 4 sept. 2022 (Corina Teacă)	195
Exposition <i>Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander</i> , Paris, Centre G. Pompidou, 11 mai – 5 sept. 2022 (Eduard Andrei)	197
Exposition <i>La lum es color / La luz es color / Light is color</i> , Muzeul Național de Artă din Catalunya, 20 mai – 11 sept. 2022 (Corina Teacă)	209
Congrès National des Historiens Roumains, III ^e éd., Alba Iulia, 8–10 sept. 2022 (org. Academia Română, Comitetul Național al Istoricilor din România, Universitatea „1 Decembrie”) (Elisabeta Negrău)	210
Exposition <i>Œuvre graphique de Pallady</i> , Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 1 déc. 2021 – 15 mai 2022 (Adrian-Silvan Ionescu)	211

Conférence <i>Gheorghe Petrașcu – 150</i> , București, BAR, Amph. I. Heliade Rădulescu, 6 juin 2022 et l'exposition <i>Gheorghe Petrașcu, 150 ans depuis sa naissance</i> , salle Th. Pallady, București, Academia Română, 6–24 juin 2022 (Ioana Apostol)	216
La XVIII ^e édition de la session scientifique <i>Nouvelles données dans la recherche de l'art médiéval et prémoderne en Roumanie</i> , Inst. de ist. artei «G. Oprescu» et M.N.A.R., București, 28–29 avril 2022 (départ. d'art médiéval)	219
Exposition <i>Objets liturgiques et leurs histoires dans la collection photographique de Alexandru Tzigara-Samurcaș</i> , București, BAR, 4–13 mai 2022 (Ramona Caramelea)	228
Le colloque <i>Durée roumaine. Liberté et conscience</i> , le Monastère de Putna, 20–24 août 2022 (Cristina Cojocaru)	233
Exposition <i>Cela Neamțu, Dessins derrière les fils</i> , București, BAR, 29 juin – 15 juillet 2022 (Raluca Partenie)	236
Exposition <i>Le costume populaire, symbole de l'identité nationale</i> , București, Muz. Militar Național «Regele Ferdinand I», 24 juin – 30 sept. 2022 (Raluca Partenie)	242

COMPTES RENDUS

ALEXANDRU DAVIDIAN, <i>Marin Gherasim</i> (Ioana Apostol)	247
ROBERT JANKULOSKI, <i>Manaki, une histoire en images/A Story in Pictures</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	254
CHRISTIAN FUHRMEISTER, <i>Transformationen der Moderne um 1900 Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München</i> (vol. collectif) (Corina Teacă)	256
MIROSLAW PIOTR KRUK, <i>Icons from the 14th–16th Centuries in the National Museum in Krakow</i> (Elisabeta Negrău)	257
MONICA CROITORU-TONCIU, <i>Alfred Popper, 1874–1946, (re)descoperirea unui arhitect</i> (Ramona Caramelea)	259
DE LIBRIS (VB, ASI)	263
SUR LES AUTEURS	269
ABRÉVIATIONS	271

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 12 (56), 2022

Summary

CONSTANTIN I. CIOBANU, MARIANA VIDA,	Testimonies about Neagoe Basarab in old manuscripts	7
	Fine arts in Bucharest during the period of neutrality (July 1914 – August 1916)	35
ADRIAN-SILVAN IONESCU,	The artistic movement in occupied Bucharest, 1916–1918. Between drama and vaudeville.....	63
VIRGINIA BARBU, CORINA TEACĂ,	“A Mineral World”: Gheorghe Petrașcu’s painting reflected in the contemporary art writings.....	153

NOTES AND DOCUMENTS

ADRIAN-SILVAN IONESCU, Pallady among Romanian Americans	163
MIHAI-SORIN RĂDULESCU, About the genealogy of Remus Niculescu	175
RAMONA CARAMELEA, Alexandru-Tzigara Samurcaș, Radio conferences about Romanian art (I)	181

CHRONICLE AND SCIENTIFIC LIFE

<i>Pallady 150</i> , MNAR, Museum of Art Collections, Theodor Pallady Museum, K. H. Zambaccian Museum, Bucharest, Dec. 1, 2021 – April 3/May 15, 2022 (Corina Teacă, Virginia Barbu).....	191
<i>Journey to the center of being. Echoes of the archetype</i> , Tudor Zbârnea retrospective exhibition Bucharest, MNAR, June 19 – September 4, 2022 (Corina Teacă).....	195
<i>Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander</i> , Paris, Centre G. Pompidou, May 11 – Sept. 5, 2022 (Eduard Andrei)	197
<i>La lumes color / La luz es color / Light is colors</i> exhibition, National Art Museum of Catalunya, May 20 – Sept. 11, 2022 (Corina Teacă)	209
National Congress of Romanian Historians, 3 rd ed., Alba Iulia, Sept. 8–10, 2022 (organizers Romanian Academy, National Committee of Romanian Historians, “1 Decembrie” University) (Elisabeta Negrău).....	210
<i>From the graphic work of Pallady</i> exhibition, Museum of Art Collections, Bucharest, Dec. 1, 2021 – May 15, 2022 (Adrian-Silvan Ionescu).....	211

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 12 (56), p. 1–272, București, 2022

<i>Gheorghe Petrașcu – 150</i> conference, Bucharest, BAR, I. Heliade Rădulescu Amphitheatre, June 6, 2022 and <i>Gheorghe Petrașcu, 150 years since his birth</i> exhibition, Th. Pallady Room, Romanian Academy, June 6–24, 2022 (Ioana Apostol)	216
The 18 th edition of <i>New data in the research of medieval and premodern art from Romania</i> Scientific Session, “G. Oprescu” Institute of Art and the National Art Museum of Romania, Bucharest, April 28–29, 2022 (Medieval Art Department)	219
<i>Liturgical objects and their stories in the photographic collection of Alexandru Tzigara-Samurcaș</i> exhibition, Bucharest, BAR, May 4–13, 2022 (Ramona Caramelia)	228
<i>Romanian Duration. Freedom and conscience</i> colloquium, Putna Monastery, August 20–24, 2022 (Cristina Cojocaru)	233
<i>Cela Neamțu, Drawings behind the threads</i> exhibition, Bucharest, BAR, June 29 – July 15, 2022 (Raluca Partenie)	236
<i>Folk costume, symbol of national identity</i> exhibition, Bucharest, “King Ferdinand I” National Military Museum, June 24 – September 30, 2022 (Raluca Partenie)	242

REVIEWS

ALEXANDRU DAVIDIAN, <i>Marin Gherasim</i> (Ioana Apostol)	247
ROBERT JANKULOSKI, <i>Manaki, une histoire en images/A Story in Pictures</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	254
CHRISTIAN FUHRMEISTER, <i>Transformationen der Moderne um 1900 Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München</i> (collective tome) (Corina Teacă)	256
MIROSLAW PIOTR KRUK, <i>Icons from the 14th–16th centuries in the National Museum in Krakow</i> (Elisabeta Negrău)	257
MONICA CROITORU-TONCIU, <i>Alfred Popper, 1874–1946, (re)discovering an architect</i> (Ramona Caramelia)	259
DE LIBRIS (VB, ASI)	263
ABOUT THE AUTHORS	269
ABBREVIATIONS	271

MĂRTURII REFERITOARE LA NEAGOE BASARAB ÎN MANUSCRISELE DE EPOCĂ

de CONSTANTIN I. CIOBANU

Témoignages sur Neagoe Basarab dans les manuscrits de son temps

Résumé. L'article est un bref aperçu des manuscrits du XVI^e siècle portant sur la variété des actes fondateurs de Neagoe Basarab. *La Vie de Niphon II, le patriarche de Constantinople* et les *Enseignements de Neagoe Basarab à son fils Théodose* sont deux ouvrages du premier quart du XVI^e siècle, d'une portée, d'un esprit et d'un contenu exceptionnels, avec lesquels – littéralement – commence la littérature originale des pays roumains. Le texte de l'hagiographie de Niphon a été conservé dans les versions roumaine et grecque. La langue dans laquelle l'original a été écrit continue de faire l'objet de débats scientifiques. Cependant, la plupart des spécialistes pensent que le texte original de la vie du patriarche a été écrit en grec byzantin, puis traduit en grec populaire et plus tard en roumain.

De l'original slave des *Enseignements de Neagoe Basarab à son fils Théodose*, 111 pages seulement ont été conservées sur un total d'environ 390 que cet écrit devait avoir dans sa version complète. Quant aux *Enseignements*, l'article aborde les questions de la découverte de l'original slave du texte, de la structure « en mosaïque » de l'œuvre, de l'histoire de la recherche et de la langue dans laquelle l'original a été composé. On doit dire que l'attribution, la langue et la chronologie des *Enseignements* ont été remises en question plus d'une fois. C'est ainsi qu'est apparue la proverbiale « question homérique de la littérature roumaine ». Il s'agit de la soi-disant « question d'authenticité », c'est-à-dire la question de la paternité attribuée au souverain roumain pour l'œuvre qui porte son nom. Bien que la majorité des chercheurs roumains et étrangers (N. Bălcescu, A. Odobescu, B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol, P. Lavrov, P. Sârcu, A. Iațimirski, St. Romanski, I. Bogdan, N. Iorga, E. Turdeanu, S. Pușcariu, G. Călinescu, Șt. Ciobanu, V. Grecu, G. Mihăilă, D. Zamfirescu et al.) n'aient aucune réserve d'attribuer les *Enseignements* à Neagoe Basarab, il y a quelques chercheurs (D. Russo et P. P. Panaitescu) qui ont soutenu la thèse de l'inauthenticité de cet écrit. Le paragraphe « L'histoire d'un faux » traite sur le manuscrit grec no. 100 de la Bibliothèque Vallicelliana de Rome. Cet écrit contient « un ensemble de textes d'enseignement attribués à Basile III, le grand prince de Russie (1479–1523), qui, vers sa mort, revêtit la robe monastique sous le nom de Varlaam, consacrant le mentionné écrit à son fils Ivan IV le Terrible (1530–1584) ». Cesare de Michelis semble être le premier à identifier dans ce corpus de textes le contenu des *Enseignements de Neagoe Basarab à son fils Théodose*.

Le musée Șchei de Brașov conserve un précieux manuscrit écrit à la cour de Neagoe Basarab, en 1517, et donné à l'église Saint-Nicolas de Șchei. Du point de vue du contenu, le manuscrit comprend le texte du service des *Ménées de novembre* et se compose de 223 pages, écrites – à la sollicitation de Neagoe Basarab – dans la langue slave de version serbe avec quelques inclusions d'éléments lexicaux roumains.

Les liens du voïvode avec les monastères de Krušedol et de Treskavec ont été reflétés dans une série de notes trouvées sur les pages de manuscrits qui, à différentes périodes historiques, sont entrés dans le patrimoine du monastère de Krušedol et font actuellement partie de la collection du Musée de l'Église Orthodoxe Serbe. Ainsi, à partir d'une note sur les pages des *Homélies de Carême de saint Jean Chrysostome* – calligraphiées au début du XV^e siècle en Serbie et apportées en Valachie par le métropolite Maxim Brancović –, on apprend qu'elles ont été données en 1519 par Neagoe Basarab au monastère d'Argeș.

Le *pomelnik* (*diptyque*) du monastère de Krušedol, daté de 1591 comprend les noms de plusieurs donateurs roumains – Étienne III le Grand, Pierre IV Rareș et sa femme Hélène, Mihnea II Turcitul (i.e. le Turc ou l'Islamisé), Petru VI Șchiopul (fr.: le Boiteux), Hélène Cantacuzino – parmi lesquelles figurent les noms des souverains de Valachie Radu le Grand et Neagoe Basarab.

Le monastère de Treskavec – situé non loin de Prilep, dans le sud-ouest de l'actuelle Macédoine du Nord – conserve également la mémoire des fondateurs et des donateurs des pays roumains qui ont soutenu cet établissement monastique. Ainsi, dans le *pomelnik* (*diptyque*) du monastère, datant des XVI–XVII^e siècles, sont mentionnés les dons reçus de Neagoe Basarab, du grand hetman Dimitrie et de sa femme (ou fille ?) Anthimia, du chancelier Gavriil Trovouchan et d'autres dignitaires roumains.

Dans le *pomelnik* du monastère de Kosinitsa (ms. gr. 309 de la Bibliothèque de l'Académie bulgare des sciences, Sofia), le nom de Neagoe Basarab apparaît avec les noms des membres de sa famille. Deux boyards roumains sont également mentionnés dans le même *pomelnik*, l'un de Valachie (le grand logothète Kharvat) et l'autre de Moldavie (le noble Khrana).

Les *Ménées de fêtes* – qui sont conservées dans les archives scientifiques de l'Académie bulgare des sciences (manuscrit slave n° 31, Macédoine, 253 feuilles aux dimensions de 29 x 21,5 cm) – comprend également le texte d'un soi-disant *livre de modèles épistolaires* (gr. *pittakia*) utilisé au monastère de Kosinitsa. La majeure partie du manuscrit est écrite en langue slave de version ancienne serbe et datée de 1472. Le texte avec les formules épistolaires est plus récent, daté dans la seconde moitié du XVII^e siècle, et placé dans le manuscrit après le service du saint grand martyr Demetrius de Thessalonique, couvrant les pages 238r – 244r.

Nombre de témoignages concernant Neagoe Basarab se trouvent à la Sainte Montagne (Le Mont Athos). Ainsi, le manuscrit du XVI^e siècle de la bibliothèque du monastère de Dionysiu (avec le numéro 221) contient la version grecque des *Enseignements de*

Neagoe Basarab à son fils Théodose et l'autographe de Manuil de Corinthe. Le nom de Neagoe Basarab apparaît également dans les chroniques d'époque conservées au monastère de Dionysiu. Ainsi, dans le manuscrit no. 263 (comprenant l'*Exposition chronologique anonyme* (gr. *Ekthesis chronikī*) concernant les événements de l'Europe du Sud-Est entre les années 1331–1543) sont présentées en détail les relations de Neagoe Basarab avec le patriarcat de Constantinople.

Au monastère de Protaton, le nom du souverain de Valachie est présent à la fois dans le *pomelnik* manuscrit, avec le numéro d'inventaire 113, et sur le diptyque en bois, avec les noms des donateurs.

Après le mont Athos, les monastères des Météores représentent le deuxième plus important complexe de monastères orthodoxes en Grèce. Les dirigeants moldaves et valaques ont apporté un soutien permanent et de nombreux cadeaux aux colonies monastiques de cette région rocheuse de Thessalie. Ainsi, le nom de Neagoe Basarab apparaît également sur les pages manuscrites reliées dans un recueil du XVII^e siècle, trouvé dans la collection de livres du monastère de la Transfiguration (manuscrit n° 42).

La bibliothèque de l'Académie Roumaine possède une riche collection d'écrits en langue slave appartenant à la période chronologique dans laquelle vivait le voïvode Neagoe Basarab. L'article propose de brèves descriptions de quatre manuscrits de cette bibliothèque – un *Apôtre* de 1519, une *Syntagme de Vlastarès* du début du XVI^e siècle et deux *Ménées*, respectivement, de 1519 et de 1521 – qui se distinguent soit par leur contenu, symptomatique pour l'époque, soit par les notes marginales des copistes-calligraphes.

Dans le premier quart du XVI^e siècle, le livre manuscrit de luxe, orné de frontispices ou de miniatures, n'est pas aussi répandu en Valachie qu'en Moldavie. Les deux manuscrits richement décorés, appartenant à l'ère de Neagoe Basarab, sont un Évangélaire (pour les fêtes et les jours de la semaine tout au long de l'année) et un Quatre-Évangile. Le premier d'entre eux représente un cadeau du voïvode lui-même, qui s'est retrouvé au monastère de Sucevitsa par un concours de circonstances imprécises. Le second, qui a conservé – non pas sur les pages du codex, mais sur sa ferronnerie – les noms du sénéchal Marcea et de son épouse Marga – sœur de Neagoe Basarab – a été découvert par Alexandru Odobescu, en 1860, dans la riche bibliothèque du monastère de Bistrița (comté de Vâlcea).

Keywords: Bistrița Monastery (Vâlcea), Brașov, Gospel, Iviron, Krušedol, manuscript, Maxim Brancović, Mount Athos, Neagoe Basarab, Niphon II, pittakia, seneschal Marcea, Sucevitsa Monastery, “The Teachings of Neagoe Basarab to his Son Theodosie”, Treskavec, Vlastares, Wallachia.

Varietatea actelor ctitoricești ale lui Neagoe Basarab

Legitimată prin jurământul boierilor, domnia lui Neagoe Basarab (între 23 ianuarie 1512 și 15 septembrie 1521) a însemnat schimbarea dinastiei cu toate consecințele de ordin politic, cultural și diplomatic inerente unei astfel de transformări. Anterior înscăunării, viitorul domn al Țării Românești ocupase deja dregătoriile de postelnic (din 28 ianuarie 1501), mare postelnic (decembrie 1501 – 19 iunie 1509) și mare comis (24 aprilie 1510 – 28 noiembrie 1511), fiind cunoscut și în calitate de donator și ctitor de biserici.

Crescut în casa marelui boier oltean Pârnu Craiovescu, Neagoe Basarab¹ a avut grijă de ctitoria sa de familie – mănăstirea Bistrița. Șirul de privilegii domnești, de confirmări a proprietăților, de acte de întărire sau de donații în bani a vizat și alte mănăstiri sau schituri, printre care merită a fi menționate mai întâi Snagov, Iezer și Glavacioc², ulterior, Govora, Cozia și Corbii de Piatră. În afara darurilor oferite mănăstirilor, Neagoe inițiază „acoperirea cu plumb” a Tismanei, înălțarea exonartexului bisericii Mitropoliei din Târgoviște și pridvorului bisericii mănăstirii Snagov, finalizarea construcțiilor de la biserica Sf. Gheorghe din Târgoviște, de la mănăstirea Dealu și de la biserica schitului Ostrov. Tot lui îi sunt atribuite aducerea icoanei Sfântului Gheorghe de la Constantinopol la Mănăstirea Nucet și unele ajutoare acordate mănăstirilor Cotmeana, Vișina și schitului Dobrușa din Vâlcea. Biserica mănăstirii Argeșului, a cărei ctitorire și înălțare este strâns legată de

¹ După unii istorici, Neagoe Basarab era fiul marelui vornic Pârnu Craiovescu, după alții, al lui Basarab al IV-lea cel Tânăr (Basarab Țepeluș) și al Neagăi din Hotărani. A crescut în casa lui Pârnu Craiovescu.

² Vizitând Glavaciocul, Paul din Alep, secretarul patriarhului Macarie al Antiohiei, consemna, în 1657, următoarele: „Mănăstirea e ctitorie a unuia din vechii domni, Neagoe Basarab împreună cu Petru voievod. Biserica este mare și cu o arhitectură frumoasă, având două turle: una deasupra navei, cealaltă, deasupra corului. Pe cele patru coloane, sunt arcuri pe care e rezemată turla; seamănă cu Mănăstirea Adda din ținutul Tripoli; chiliile mănăstirii sunt toate de piatră”. Citat după: Paul din Alep, *Jurnal de călătorie în Moldova și Valahia*, București, Editura Academiei Române & Brăila, Editura Istros, 2014, p. 385.

numele lui Neagoe Basarab, constituie cel mai important monument eclesiastic din Țara Românească de pe tot parcursul secolului al XVI-lea. Pe lângă Curtea de Argeș, voievodul s-a remarcat și prin darurile oferite la Muntele Athos (mănăstirile Cutlumuș, Marea Lavră, Dionisiu, Pantocrator, Vatoped, Iviron, Xeropotam, Hilandar, Rousicon, Xenofon, Zografu, Costamonitu, Sf. Pavel), la Patriarhia din Constantinopol, la Ierusalim, la Muntele Sinai, la Ascalon în Siria ș. a. Domnitorul Țării Românești a făcut danii și la Meteore în Thessalia, la Sf. Ilie în Epir, la Kosinitsa (Cușnița) în Macedonia greacă, la biserica Sionului din Ierusalim, precum și la mănăstirea Krušedol din Serbia (unde, în calitate de donator apare și Milița Despina, soția voievodului). În anul 1520 biserica Sf. Nicolae cel Nou din Koritsa-Kleitsos (Grecia)³ a primit de la Neagoe o raclă cu moaștele a trei sfinți: Atanasie cel Mare, Gheorghe și Marina.

Activitatea ctitoricească a domnului muntean este întregită și de grija purtată cuvântului scris: fiind însuși autor al celebrelor *Învățăături* adresate fiului său Theodosie, Neagoe a sprijinit atât cartea manuscrisă, cât și primele tipărituri chirilice macariene din Țara Românească: astfel, epilogul luxosului *Evangheliar* imprimat în 1512 amintește de faptul că „Domnitorul Neagoe Basarab scoate la iveală această carte fiind inspirat de Sfântul Duh și din dragoste către dumnezeieștile sfinte biserici”⁵.

Scurtă consemnare de ansamblu asupra manuscriselor de secol XV și început de secol XVI din Țara Românească

În raport cu Moldova ștefaniană și post-ștefaniană, numărul de manuscrise slavone de secol XV – început de secol XVI produse în Țara Românească este ceva mai redus. Cu toate acestea merită a fi amintite *Penticostarul* din prima jumătate a secolului XV-lea (actualmente la Sankt-Petersburg), *Sintagma lui Matei Vlastares*, copiată la Târgoviște în anul 1452 la cererea domnitorului Vladislav al II-lea de către grămaticul Dragomir (actualmente la Sankt-Petersburg), *Tetraevanghelul* clucerului Furcă din 1470 (actualmente la Sankt-Petersburg), *Scara Sfântului Ioan Climax* (ms. slav 68 al Bibliotecii Academiei Române, București), *Cuvântări ale unor Sfinți Părinți pentru Ciclul Triodului* (ms. slav 73 al Bibliotecii Academiei Române, București), un *Miscelaneu* ce conține rânduiala călugăriei, a înmormântării călugărilor și diferite rugăciuni (ms. slav 238 al Bibliotecii Academiei Române, București), un *Apostol* din anul 1519 (ms. slav 202 al Bibliotecii Academiei Române, București), diferite *Mineie*, printre care merită a fi menționate cele din 1519 (ms. slav 271 al Bibliotecii Academiei Române, București) și din 1521 (ms. slav 262 al Bibliotecii Academiei Române, București), o copie de început de secol XVI a deja menționatei *Sintagme a lui Vlastares* (ms. slav 286 al Bibliotecii Academiei Române, București) și un *Tetraevanghel ferecat*, excelent decorat cu frontispicii și inițiale, dăruit înainte de 1519 Mănăstirii Bistrița de marele postelnic Marcea și de soția lui, jupanița Marga (ms. slav 7 al colecției de manuscrise a Muzeului Național de Artă al României). Multe din aceste manuscrise provin de la mănăstirea Bistrița, ctitoria Craioveștilor, unde, după toate probabilitățile, a existat o „școală” de caligrafiere, ale cărei producții au fost consemnate încă în secolul al XIX-lea de către Alexandru Odobescu.

Viața lui Nifon al II-lea, patriarhul Constantinopolului

*Viața lui Nifon al II-lea*⁶, patriarhul Constantinopolului și *Învățăturile* domnitorului Neagoe Basarab către fiul său Theodosie sunt două opere din primul sfert al secolului al XVI-lea, excepționale ca anvergură, spirit și conținut, cu care începe – la propriu – literatura originală din Țara Românească.

³ Vezi: Ion Chivu, *Sfinte moaște dăruite de Neagoe Basarab (1512–1521) mănăstirii Sf. Nicolae cel Nou din Koritsa-Kleitsos (Grecia)*, în *Biserica Ortodoxă Română*, CXXIII, 2005, nr. 7–12, p. 468–472.

⁴ *Documente privind istoria României, A (Moldova), Secolul XVI*, vol. I, p. 193, nr. 170.

⁵ Ștefan Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi*, Chișinău, 1992, p. 133.

⁶ Nifon al II-lea [grec. Νήφωνό Β'], patriarh al Constantinopolului la sfârșitul anului 1486 – începutul anului 1488 și din vara anului 1497 până în vara anului 1498, amintit în calendarul bisericesc pe data de 11 august. Slujba sfântului Nifon a fost scrisă de

Principală sursă referitoare la viața lui Nifon este *hagiografia* lui, scrisă între anii 1517–1520 la comanda lui Neagoe Basarab, domn al Țării Românești, de către Gavriil Protul – conducătorul comunității călugărilor de la Muntele Athos. Gavriil a venit în Țara Românească în fruntea grupului de egumeni de la Sfântul Munte cu prilejul sfințirii bisericii episcopale din Curtea de Argeș, invitat fiind de domnitor.

Textul hagiografiei s-a păstrat în versiune românească și grecească. Limba în care a fost scris originalul acestei scrieri continuă să fie obiect de dezbateri științifice. Majoritatea specialiștilor consideră, totuși, că textul inițial al vieții lui Nifon a fost scris în limba greacă bizantină, apoi tradus în greaca populară și, ulterior, în română. Trebuie, însă, remarcat faptul că versiunea greacă conservată a textului⁷ reprezintă doar o expunere în limbaj popular – cu amintirea lui Gavriil Protul la persoana a treia – a unei hagiografii primare, scrise – de la persoana întâia – într-o limbă greacă cu mult mai apropiată de tradiția clasică. Această expunere populară a fost realizată la mănăstirea Dionisiu a Muntelui Athos și s-a păstrat în colecția de manuscrise a menționatei mănăstiri sub forma unor copii târzii: ms. Ath. Dionys. 661 (olim⁸ 610) din 1754⁹ și ms. Ath. Dionys. 716 (olim 715) din 1775¹⁰. Vasile Grecu a precizat faptul că manuscrisele cu numerele 591 și 647 (ce conțin hagiografia lui Nifon), care au fost semnalate de Demostene Russo¹¹, în colecția aceleiași mănăstiri, sunt, de fapt, aceleași manuscrise Ath. Dionys. 661 (olim 610) și Ath. Dionys. 716 (olim 715) indicate doar sub o altă numerotare¹². Deosebiri între hagiografiile sfântului Nifon din aceste două manuscrise se rezumă la prezența unor introduceri și încheieri diferite. În rest, textele au aproape același cuprins. Din punctul de vedere al purității limbii elene, textele au multe curențe. Ele sunt scrise într-un amestec de katharevousa (greacă bizantină) și de dimotica (greacă populară). Totuși, se pare că textul hagiografic din manuscrisul Ath. Dionys. 661 (olim 610) este ceva mai curat și mai puțin afectat de limbajul popular.

Aceste manuscrise târzii – împreună cu versiunea românească și cu redacția scurtă în neogreacă a hagiografiei sfântului, intrată în *Noul Ekloghion* (*Νέον Εκλόγιον*) a lui Nicodim Aghioritul, tipărit în 1803 la Veneția, – au stat la baza ediției publicate de Vasile Grecu în anul 1944¹³. Mai există încă o expunere a *Vieții sfântului* (independentă de expunerea amintită mai sus!) care ne-a parvenit grație unei copii manuscrise păstrate la mănăstirea Varlaam de la Meteore (ms. Meteor. Varl. 132. f. 47–73, din anii 1783–1784), – copii – publicate parțial de către Petre Ș. Năsturel¹⁴ în 1967 și integral de către Aimilios D. Mavroudis¹⁵ în 2009.

Versiunea românească – cele mai vechi manuscrise ale căreia datează din anul 1654 (text incomplet, actualmente pierdut, dar folosit de Bogdan Petriceicu Hasdeu la ediția din 1865) și din anul 1682 (ms. nr. 464 al Bibliotecii Academiei Române, scris în schitul Trivalea de ieromonahul Ioan ot Bistrița și folosit de mitropolitul Iosif Naniescu în colaborare cu Constantin Erbiceanu la ediția din 1888) – este mai apropiată de originalul grec pierdut decât toate versiunile și expunerile grecești conservate ale textului. Probabil, traducerea în limba română a fost făcută pe timpul lui Matei Basarab (1632–1654)¹⁶.

Mai sunt cunoscute încă 5 manuscrise care conțin *Viața Sfântului Nifon* în redacție românească: manuscrisul nr. 2714 al BAR (f. 87r – 101v), manuscrisul nr. 3488 al BAR (cca 1720–1730, f. 207–226), manuscrisele din anii 1727 și 1816 (1817) care i-au aparținut la Londra cunoscutului cercetător Moses Gaster și care au fost, ulterior, achiziționate de către Academia Română (manuscrisele nr. 1062 și 1069 ale BAR), manuscrisul-miscelaneu scris de un necunoscut la începutul veacului XIX (anul 1812?) și aflat cândva în

cunoscutul medic Ioan Komnīnós, cel care ulterior va deveni Mitropolit de Durostorum cu numele de Ierótheos. Această slujbă a fost revăzută și îmbunătățită de Sfântul Nicodim Aghioritul, care a compus și laudele.

⁷ Manuscrisele BHG (=Bibliotheca Hagiographica Graeca) nr. 1373a și 1373b.

⁸ Olim – adverb latin folosit pentru a desemna noțiunile de „odinioară”, „odată”. În cazul manuscriselor indică un număr de inventar anterior celui folosit în prezent și poate fi tradus prin adjectivul „fost”.

⁹ Această copie a fost realizată de către scribul Samuil. Ea este datată din 15 aprilie 1754 și conține la f. 19-69 *Viața lui Nifon*. În cadrul aceluiași manuscris, la f. 148–154 sunt copiate *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* în prelucrarea lui Gheorghe Retorul din Enos.

¹⁰ Vezi Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare. Mică enciclopedie*, I, București, 1991, p. 451, nr. 686.

¹¹ Demostene Russo, *Studii istorice greco-române*, București, ed. Ariadna și Nestor Camariano, 1939, vol. I, p. 21.

¹² Vasile Grecu, *Viața Sfântului Nifon. O redacție grecească inedită editată, tradusă și însoțită cu o introducere*, București 1944, p. 15.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Petre Ș. Năsturel, *Recherches sur les rédactions gréco-roumaines de la Vie de St. Niphon II, Patriarche de Constantinople*, în „Revue des études sud-est européennes”, București, 1967, t. 5, nr. ½, p. 68–73.

¹⁵ Aimilios D. Mavroudis, *Άγιος Νήφων, Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως. Από τόν Μωρέα εις τήν Αχρίδα*, în *Realia Byzantina*, vol. 22 în seria *Byzantinisches Archiv*, editat de Sofia Kotzabassi și Giannis Mavromatis, Berlin – New York, De Gruyter, 2009, p. 167–170.

¹⁶ Vezi: Petre Ș. Năsturel, *op. cit.*, 1967, p. 63–68.

posesia episcopului Tit Simedrea (f. 280r – 298v). Acest ultim manuscris, după cum ne informează Tit Simedrea, provine din biblioteca răposatului preot Rizea Dobrescu din Pitești și, spre deosebire de celelalte copii, nu este însoțit de *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*¹⁷. Aici mai trebuie adăugat faptul că nu toate cele șapte copii românești conțin întreaga hagiografie a Sfântului Nifon. După cum o certifică examenul manuscriselor, textul integral al *Vieții* sfântului se păstrează doar în manuscrisul nr. 464 al BAR și în manuscrisul ce i-a aparținut lui Tit Simedrea.

Alte variante românești ale *Vieții sfântului Nifon* care intră în colecția de manuscrise a Bibliotecii Academiei Române (nr. 1947, nr. 3373 – scris de ieromonahul Veniamin¹⁸ –, nr. 3702 și nr. 4460) sunt, de fapt, traduceri după redacția grecească cuprinsă în deja amintitul manuscris Ath. Dionys. 716 (olim 715).

Din punct de vedere compozițional, *Viața sfântului Nifon* îmbină extrem de reușit genurile hagiografic și istoriografic, remarcându-se și prin atenția deosebită acordată figurii lui Neagoe Basarab și evenimentelor din Țara Românească a acelei perioade, inclusiv celor care au avut loc deja după moartea sfântului. În afara detaliilor legate propriu-zis de patriarhul Nifon al II-lea, scrierea lui Gavriil Protul mai cuprinde istoria a patru domni din Țara Românească: Radu cel Mare (1495–1508), Mihnea cel Rău (1508–1510), Vlad al V-lea (1510–1512) și Neagoe Basarab (1512–1521). Dintre cele patru domnii numai prima – cea a lui Radu cel Mare – era legată direct de cursul biografiei lui Nifon. Următoarele două domnii – postume în raport cu anii de viață ai patriarhului – erau menite să traseze o punte de legătură între evenimentele din perioada domniei lui Radu cel Mare și cele din perioada de domnie a lui Neagoe Basarab, ucenicul spiritual al lui Nifon și cel care adusese moaștele patriarhului în țară. Dacă Gavriil Protul are o atitudine extrem de critică față de Mihnea cel Rău și Vlad al V-lea, demascându-le lipsa de dreptate, cruzimea, fățarnicia ș. a., atunci față de Neagoe Basarab atitudinea sa este în totalitate admirativă și laudativă. Binefacerile domnului – atât în țară, cât și peste hotarele ei – sunt descrise pe larg și într-o manieră pronunțat encomiastică. Protul amintește de sfințirea bisericii din Curtea de Argeș – locaș de rară frumusețe – la care a participat împreună cu patriarhul Constantinopolului Theolipt, cu încă patru mitropoliți și cu douăzeci de egumeni de la cele mai mari mănăstiri ale Muntelui Athos. Autorul descrie pe larg ceremonia sfințirii ce se termină cu un mare ospăț și cu o împărțire de daruri *ce nu uită văduvele și sârmanii*. Curtea de Argeș nu este singurul loc vizitat de Gavriil. Mănăstirea Cozia face și ea obiectul unor descrieri destul de plastice. Astfel, aflăm că ea este „plină de toate bunătățile, cu munți mari și cu văi, îngrădită și ocolită de un râu mare, și izvoare mari și multe împrejurul ei; și are toată hrana călugărească, poieni și livezi, nuci și alți pomi roditori fără de număr, vii și grădini, și acolo cură piatră pucioasă, și tot pământul împrejurul ei este pământ roditor, care și **noi am văzut cu ochii noștri** acel loc și i-am zis pământul cel făgăduit”¹⁹.

Materialul istoric pus de Gavriil Protul la dispoziția noastră este de maximă importanță. Trebuie însă subliniat faptul că, deși în manuscrisele ce conțin textul neprescurtat al *hagiografiei patriarhului* narațiunea este cea a unui martor ocular, prezentată de la prima persoană, multe din amănuntele descrise nu puteau fi știute de către Gavriil din proprie experiență, ci erau furnizate de o terță sursă, care nu putea fi nimeni alta decât însuși domnitorul Neagoe, la îndemnul căruia era întocmită întreaga scriere.

Scrisă în maniera unui panegiric, plin de tirade moralizatoare, *Viața patriarhului Nifon* abundă în expresii poetice și figuri de stil destul de pitorești, care-i imprimă un pronunțat caracter livresc. Exemplele sunt multiple: astfel, protagonistul hagiografiei (Nifon) voia să se retragă din lume „ca cerbul la izvoarele apelor”, rugăciunile lui rup gândurile „ca niște păiangene”²⁰ ale lui Mihnea cel Rău ș. a. În unele fragmente ale hagiografiei sunt reproduse dialogurile sfântului – reale sau imaginare – cu personalitățile istorice care i-au influențat soarta. Ne dăm seama de înalta ținută morală și de temeritatea patriarhului din discuția avută cu Radu cel Mare, domnul Țării Românești. În acel moment Radu voia să-și căsătorească sora cu boierul moldovean Bogdan, despărțit de soția sa, dar care mai era încă în viață. Nifon nu pregetă în a-l muștra pe domnitor pentru această atitudine potrivnică legii creștinești, la care Radu, enervat la culme și nemaiputându-se stăpâni, îi răspunde: „Pasă și ieși din țara noastră! Că viața și traiul și învățăturile tale noi nu le putem răbda, că strici obiceiurile noastre”²¹.

¹⁷ Tit Simedrea, episcopul Hotinului, *Viața și traiul Sfântului Nifon, patriarhul Constantinopolului. Introducere și text*, București, 1937, p. IV.

¹⁸ Nu este exclus ca acesta să fie viitorul mitropolit al Moldovei Veniamin Costache.

¹⁹ *Istoria literaturii române. Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400–1780)*, București, 1964, p. 276.

²⁰ *Ibidem*, p. 278.

²¹ *Ibidem*.

Conținutul variantelor românești și grecești ale *Vieții sfântului Nifon* nu este identic. Vasile Grecu – în introducerea sa la ediția tipărită a textului grecesc²² – a amintit mai multe amănunte din versiunile grecești care nu se află în textul românesc: 1) petrecerea sfântului la pustnicul Antonie; 2) minunea văzută de Petronie, când sfântul apare înconjurat de lumină; 3) descrierea pe larg – spre deosebire de descrierea pe scurt din textul românesc – a alegerii sfântului în calitate de mitropolit și aducerea sa în eparhia de la Salonic; 4) șederea de doi ani a sfântului la mănăstirea Sf. Ioan Botezătorul din Sozopol; 5) întâlnirea cu Neagoe în momentul când sfântul – înainte de a părăsi Țara Românească – îi prorocește viitorului domn nenorocirile ce au să vină asupra țării și faptul că Neagoe va fi prigonit, dar că va scăpa cu bine, ulterior, fiind chiar înălțat domn; 6) descrierea pe larg a muceniciei lui Macarie, ucenicul sfântului, care în versiunea românească este amintită numai pe scurt; 7) descoperirea minunată a sfântului care, întorcându-se în mănăstirea Dionisiu, se străduie să nu se dea cunoscut, așa încât oamenii care au venit de la Constantinopol, ca să-l ridice iarăși în scaunul patriarhal, nu l-au putut afla; 8) minunea cu arătarea sfântului într-o flacără de foc ce se înălța până în înaltul cerului; 9) minunea cu ancora care, binecuvântată de sfânt, liniștește furtunile mării; 10) descrierea pe larg a morții sfântului; 11) cutremurarea, trei zile în rând, a mormântului lui Radu-Vodă; 12) dialogul pe larg între un călugăr bătrân și trimișii lui Neagoe-Voievod, care aveau să aducă în țară moaștele sfântului și, în sfârșit, 13) vindecarea unui călugăr orb ce-și atinge ochii de moaștele (sau de rasa!?) sfântului²³.

Lungi fragmente din versiunea românească a textului lui Gavriil Protul au fost incluse la sfârșitul secolului al XVII-lea în *Cronica* lui Șerban Cantacuzino. Aceste fragmente conțin și unele informații originale, care lipsesc în versiunea românească conservată a *Vieții patriarhului* și care trebuie luate în considerare la reconstituirea compoziției originale a *Hagiografiei lui Nifon*. Informațiile din *Viața sfântului* sunt completate cu date din alte surse narative grecești: *Cronica anonimă pentru anii 1373–1513 (Împărați, patriarhi și sultani*, 1990, p. 100–105, 118–121), *Cronica universală (din 1570)* a lui Manuel Malaxa, „*Cronica*” lui Pseudo-Dorothei al Monembasiei, „*Istoria politică a Constantinopolului*” și „*Istoria Patriarhilor Constantinopolului*” din anii '70 ai secolului al XVI-lea (*Historia politica et patriarchica*, 1849, p. 58–60, 69–70, 127–132, 134–135, 138).

Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie

Din originalul slavon al *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* s-au păstrat doar 111 file dintr-un total de circa 390 câte trebuie să fi avut această scriere în varianta completă. Din fericire, cele mai multe dintre aceste file, și anume 95, reprezintă partea a doua a *Învățăturilor*, a cărei valoare istorică, diplomatică, filosofică și literară este sensibil mai importantă decât textul părții întâi. Or, partea a doua a *Învățăturilor* este alcătuită din capitole unitare ce tratează câte o temă anume, ținând de instruirea religioasă, morală și politică a unui fiu de domn. Ele dau, împreună, un tratat a cărui originalitate depășește matricea stilistică a literaturii *parenetice* bizantine și care probează anumite afinități cu *Principele* lui Machiavelli. În acest context merită să amintim de opinia lui Dan Zamfirescu conform căreia „în tot câmpul gândirii politice răsăritene, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* reprezintă cea dintâi operă în care se dezvoltă, cu o logică strânsă și cu idei de o noutate surprinzătoare, nu numai *teoria*, ci și *tehnica* monarhiei autoritare moderne, așa cum în Occident apare prima dată sistematizată de Machiavelli”²⁴. Datorită traducerii pe timpul lui Matei Basarab a originalului slavon al *Învățăturilor* în limba română, astăzi putem să ne creăm o impresie de ansamblu asupra întregii scrieri.

Descoperirea originalului slavon al *Învățăturilor*

Descriind originalul slavon al *Învățăturilor*, trebuie amintită istoria descoperirii tuturor fragmentelor ce formează astăzi totalul celor 111 file conservate și prezente în formă virtuală în cadrul expoziției Muzeului Național de Artă al României „Dincolo de legendă: Neagoe Basarab”. Astfel, în studiul său *Originalul slavon al Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* Gheorghe Mihăilă amintește că soarta textului

²² Vasile Grecu, *Viața sfântului Nifon, O redacție grecească inedită editată tradusă și însoțită cu o introducere de Vasile Grecu*, București, 1944, p. 8–9.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Dan Zamfirescu, *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1981, p. 93

slavon descoperit de cercetătorul rus Piotr A. Lavrov la Biblioteca Națională din Sofia²⁵ este, fără îndoială, una dintre cele mai „dramatice”. Cea mai mare parte a acestui original – numărând 90 de file – a fost cumpărată de bibliotecă în anul 1891, de la fotografii Ivan Karastoianov, fiind înregistrată sub nr. 123. Alte 8 file, catalogate sub nr. 83 – intrate, probabil, cu puțin timp înainte, fără să știm de unde provin –, au fost reunite cu cele 90 de profesorul bulgar Benyo Ţonev, cu prilejul întocmirii primului volum al *Catalogului manuscriselor și tipăriturilor vechi din Biblioteca Națională de la Sofia*. Ansamblul celor 98 de file a primit numărul de inventar 313. În sfârșit, în anul 1921 au intrat în bibliotecă încă 13 file, aduse din orașul Samokov (vestul Bulgariei, la sud de Sofia), fiind înregistrate sub numărul 369, respectiv numărul nou 748, și descrise pe scurt în volumul II al *Catalogului* citat. Ulterior, ele au fost reunite cu toate celelalte file, sub deja existentul număr de inventar 313. În ediția *Învățăturilor* din 1904²⁶, Lavrov a dat o scurtă descriere a manuscrisului, a particularităților compoziționale și lingvistice ale textului, inclusiv a introdus un glosar de 9 pagini, încercând să aranjeze, pe cât a putut, fragmentele rămase. În această operație, el a ținut seama – cu ajutorul lui Alexandru I. Iațimirski – numai de ediția parțială a lui Bogdan Petriceicu Hasdeu din *Arhiva istorică a României*²⁷ și de indicațiile furnizate între timp de Polihron Sârcu, al doilea slavist, care a studiat manuscrisul slavon – e drept, parțial – la Sofia în anul 1899 și care a consultat cele două manuscrise românești ale *Învățăturilor* din colecția lui Moses Gaster (actualmente manuscrisele nr. 1062 și 1069 ale BAR), aflate pe atunci la Londra²⁸.

După cum remarcă Gheorghe Mihăilă, „cele 111 file (format 15 x 8,5 cm) s-au aflat până în 1971 în neorânduială, căci nici Piotr A. Lavrov, care a editat în 1904 primele 98 de file, nici bibliotecarii (din Sofia – C.C.) n-au putut să le aranjeze definitiv, multe caiete fiind incomplete și desprinse unul de altul (pe filele manuscrisului au fost încercate mai multe numerotări moderne)”²⁹. Abia în 1959, Petre P. Panaitescu, reeditând textul publicat de Lavrov, l-a dispus în concordanță cu textul românesc, păstrat integral, dar fără să poată consulta manuscrisul slavon. Ulterior, în anul 1966, Gheorghe Mihăilă a avut posibilitatea să studieze îndeaproape manuscrisul, cu care prilej a luat cunoștință și de cele 13 file noi, aduse cândva la Sofia din orașul Samokov și semnalate de profesorul Benyo Ţonev. Cercetând problema autenticității primei părți – mai prost conservate – a originalului slavon al *Învățăturilor*, Gheorghe Mihăilă sublinia faptul că noi „avem dovada absolută că toată această primă parte a *Învățăturilor* exista în original: cele trei ample fragmente care, comparate cu traducerea lor din secolul al XVII-lea, dovedesc fidelitatea și arta traducătorului; deși cea mai mare parte a textului original s-a pierdut, el poate fi reconstituit aproape în întregime prin textele izvoarelor folosite, identificate în cea mai mare parte și pentru care s-au găsit traduceri slavone; fără echivalentul slavon rămân doar comentariile originale și amplul discurs inaugural, din care se acoperă doar împrumutul hrisostomic.”³⁰

Descrierea manuscrisului slavon (după Gheorghe Mihăilă)

Din punct de vedere paleografic, caligrafia fragmentelor slavone rămase ale *Învățăturilor* poate fi caracterizată în felul următor: textul este scris de o singură mână, câte 21 de rânduri pe pagină, într-o semiuncială îngrijită, frumoasă, specifică multor manuscrise slavo-române din secolul al XVI-lea. Titlurile, câte s-au păstrat, unele majuscule situate în stânga textului de bază și – pe alocuri – punctele sunt realizate uneori cu aur, alteori cu chinovar. Mai rar se întâlnesc punctele scrise cu cerneală albastră. Hârtia este lucie, de proveniență italiană, are pe diverse file două filigrane: tipul de *ancoră* nr. 446 din catalogul lui S. M. Briquet, datat 1518–1519, și *pălărie de cardinal*, tipul nr. 3471, datat 1519–1535, mai precis chiar 15 iunie 1520 – 15 septembrie 1521 (data morții lui Neagoe), căci scrisul foarte îngrijit, utilizarea aurului – ceea ce în Țara Românească, spre deosebire de Moldova, se întâmpla mai rar –, precum și formatul mic, destinat unei cărți de

²⁵ Bibliotecă ce poartă astăzi numele „Chiril și Metodie”.

²⁶ Пётр А. Лавров, *Слова наказательные воеводы валаиского Иоанна Нягоя к сыну Феодосию*, în „Памятники древней письменности и искусства”, CLII, St.-Peterburg, 1904, XXXVIII + 62 p. + 1 planșă.

²⁷ Este vorba de ediția parțială a textului *Învățăturilor*, realizată de Bogdan Petriceicu Hasdeu în anul 1865, în paginile *Arhivei istorice a României*. Ediția *Eforiei Ccoalelor* din anul 1843, „îndreptată de sfinția sa părintele lui Ioan Eclisiarhul curții”, i-a fost inaccesibilă lui Lavrov.

²⁸ Se știe că Polihron Agapie Sârcu îl vizitase pe Moses Gaster la Londra.

²⁹ Vezi studiul prof. Gheorghe Mihăilă, *Originalul slavon al Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* în cartea *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie: versiunea originală*, București, 1996, p. LIII.

³⁰ *Ibidem*, p. LXXVIII.

lectură, ne îndeamnă spre concluzia că avem de a face, probabil, cu exemplarul oficial destinat lui Theodosie ori cu o copie foarte apropiată de acesta, efectuată pentru mitropolia din Târgoviște sau pentru una din marile ctitorii ale lui Neagoe Basarab – Mănăstirea Curtea de Argeș sau Bistrița olteană³¹.

După compoziție partea conservată a originalului *Învățăturilor* cuprinde următoarele 17 fragmente (mai mari sau mai mici): 3 din partea întâi a *Învățăturilor* și 14 din partea a doua. Ele sunt dispuse în 19 caiete diferite, din care multe incomplete³². Datorită faptului că unele din aceste caiete păstrează toate filele sau cel puțin prima ori ultima, cunoaștem acum și signatura lor originală (numărul de ordine), indicată cu litere chirilice, în colțul din dreapta jos (pe prima filă), respectiv, stânga jos (pe ultima filă). Socotind, în medie, 8 file pentru fiecare caiet (cele cu 9 și 10 file constituie o excepție: s-a reușit identificarea doar a unui caiet cu 10 și a altuia cu 9 file, ceea ce dă un plus de 3 file), putem spune cu siguranță că întreg manuscrisul a avut circa 387–390 de file.

Structura de mozaic a scrierii

Structura și tehnica în care au fost scrise *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* îmbină **antologia** și **colajul**. Textele – precis indicate, prin chiar titlul lor – coexistă alături de alte texte, unde se citează doar autorul. Există și o categorie de texte unde orice indicație a non-originalității a dispărut. Astfel, Demostene Russo a identificat în cuprinsul scrierii câteva pasaje preluate de la alți autori, fără ca acest lucru să fie comunicat cititorului. În prima parte a *Învățăturilor* el a reușit să identifice amplul extras din *Omilia despre răbdare* atribuită Sfântului Ioan Gură de Aur și a depistat un fragment din *Dioptra* lui Filip Solitarul. În primul capitol din partea a doua același cercetător a descoperit un extras masiv din *Omilia la Schimbarea la față* a lui Efrem Sirul, unele fragmente din *Euchologiu* și un extras din Ioan Scărarul *despre rugăciune*. Cel mai important izvor descoperit de Russo rămâne a fi cartea *Umilița* de Simeon Monahul, autor identificat de el într-un scriitor bizantin din secolul al XI-lea, care nu este Simeon Metafrastul din titlul ediției de la 1873³³. Pe parcursul textului *Învățăturilor* mai putem descoperi fragmente și citate din hagiografiile unor sfinți sau din așa-numitele *cărți populare* (*Alexandria*, *Fiziologul*, *Varlaam și Ioasaf* ș. a.). Întâlnim aici și meditații pe marginea „deșertăciunii lumii” (*pilda inorogului*, *vanitas vanitatum*), precum și alte motive care au făcut carieră în epocă (*ubi sunt?*, *fortuna labilis*). În traducerea românească *Învățăturile* se încheie cu un cuvânt al autorului către urmașii săi și cu o rugăciune în ceasul morții.

În totalitatea lor, *Învățăturile* alcătuiesc un manual de educație morală și politică. Un rol distinct în acest „manual” îl joacă atât pildele de monarhi desăvârșiți (regii biblici David și Solomon, Ioasaf, fiu de împărat din India, Constantin cel Mare ș. a.), cât și pildele în care sunt invocați regii sau împărații nevrednici (Roboam, Avesalom, Maximian ș. a.). Prima parte a *Învățăturilor* (p. 125–214, în ediția versiunii românești) este concepută ca o inițiere treptată a feciorului domnesc în probleme de teologie, morală și politică, realizată printr-o suită de lecturi de texte, alese din *Cărțile regilor* ale *Vechiului Testament*, din *Panegiricul Sfinților Constantin și Elena* de patriarhul Eftimie al Târnovei, în care este sintetizat portretul ideal al principelui creștin, din romanul medieval *Varlaam și Ioasaf* (adaptare a vieții lui Budha, atribuită Sfântului Ioan Damaschin), din scrierile marilor părinți ai Bisericii, Ioan Gură de Aur și Efrem Sirul. În cuprinsul textului „manualului” putem descoperi *învățăături* cu caracter teologic sau religios (pentru frica și dragostea lui Dumnezeu, pentru cinstirea icoanelor, pentru milostenie ș. a.), precum și *învățăături* cu caracter mai degrabă politic, diplomatic, de protocol sau militar (pentru numirea în dregătorii, pentru cinstea boierilor și a slujitorilor, pentru primirea și trimiterea solilor, pentru modul de a ține scaun de judecată, pentru orânduiala ospetelor, pentru purtarea războaielor ș. a.). Dacă partea întâi a *Învățăturilor* expune idealul filosofic de comportament monarhic și uman, cea de-a doua are un caracter preponderent aplicat, capitolele ei (dacă le excludem pe primele patru, de natură să opereze

³¹ *Ibidem*, p. LIII–LIV.

³² În total, se păstrează (integral sau parțial) 19 caiete: 13, 16, 20, 23–24, 29–30, 33–39, 43–47. Din ele s-au păstrat integral 6 caiete: 16, 24, 30, 33, 35 și 38; 4 caiete = 23, 34, 36 și 39 – sunt incomplete, dar, având prima și ultima filă (sau una din ele), conservă signaturile, lucru de preț în stabilirea numărului de ordine și al celor 9 caiete incomplete, fără prima și ultima filă, deci fără signatură: după calculele lui Gheorghe Mihăilă, acestea sunt caietele 13, 20, 29, 37, 43, 44, 45, 46 și 47. În acest caz, caietele care lipsesc integral sunt: 1–12, 14–15, 17–19, 21–22, 25–28, 31–32, 40–42, 48, în total 29 de caiete. După cum rezultă din calculele lui Gheorghe Mihăilă, din *Partea întâi a Învățăturilor* s-au păstrat în versiunea slavonă doar trei mici fragmente, însumând 16 file. Restul caietelor cuprindeau *Partea a doua*, mai amplă, a *Învățăturilor*.

³³ Vezi studiul prof. Gheorghe Mihăilă, *op. cit.*, p. LXXIX.

legătura între cele două mari secțiuni) fiind dedicate menirii politice și etice a statului și domniei. Capitolul II al scrierii, intitulat *Despre frica și dragostea lui Dumnezeu*, este totalmente original și a intrat în exegezele de specialitate ca fiind „cea dintâi creație oratorică religioasă românească” (Dan Zamfirescu)³⁴. Nu trezește îndoieli nici autenticitatea capitolului III (conceput ca o „scrisoare” – după cum arată titlul originalului slavon – „către oasele maicii sale” și către fii și fiice, toți decedați) care, în opinia lui Dan Zamfirescu, constituie „prima cuvântare memorială din literatura română”³⁵. Deși *Învățăturile* dispun de analogii în literatura bizantină și slavă (*Învățăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul Leon*, *De administrando imperio* a împăratului Constantin Porfirogenetul, *Învățăturile lui Vladimir Monomahul către fiii săi*, *Dioptra* lui Filip Solitarul, unele „manuale” de educație de tip *Oglinda principelui* ș. a.), totuși, contextul apariției și mesajul lor concret sunt profund originale.

Antologia de texte biblice, patristice, din romanul *Varlaam și Ioasaf* și din *Panegiricul lui Constantin cel Mare* este deschisă printr-un amplu excurs teologico-moral, în care se pledează – cu ajutorul unui amplu text hrisostomic (*Omilia la Psalmul VIII*) – pentru **exelența omului în univers**³⁶. Pe acest temei se înalță diatriba împotriva celor ce ucid omul fără judecată și nu iau în seamă unicitatea fiecărei ființe umane. Acest preambul, care ocupă primele 12 pagini (125–137) din ediția versiunii românești, dar din care nu s-a păstrat nimic în originalul slavon, ne face cunosțință chiar de la început cu darul oratoric al celui ce va fi, „prin cuvântul său la reînnumarea mamei sale și a copiilor decedați” – inclus în partea a doua a scrierii – „părintele elocinței românești”³⁷.

În încheierea prezentului paragraf, trebuie subliniat faptul că modalitatea de educare prin lecturi pedagogice însoțite de comentariile personale, de „cuvintele” proprii ale autorului scrierii, de indicațiile explicite, menite a scoate la iveală morala și folosul fiecărui text propus spre meditație, este aproape unică în literatura parenetică a Bizanțului și a lumii răsăritene.

Traducerile *Învățăturilor*, istoria cercetării scrierii și problema limbii în care a fost compus originalul

Deși *Învățăturile* au fost scrise *ab initio* într-o limbă universală de cultură – slavona –, este semnificativ faptul că la scurt timp s-a simțit nevoia transunerii lor în limba română și în greaca bizantină, cea de a doua limbă universală a vremii. Traducerile românești ale *Învățăturilor*, păstrate până în zilele noastre, există în mai multe versiuni. Versiunea principală se păstrează în câteva manuscrise dintre care cel mai vechi este cu siguranță databil „ante 1716” și a aparținut domnului Țării Românești Ștefan Cantacuzino (1714–1716) (acesta este actualmente manuscrisul nr. 109 din Biblioteca Filialei Cluj a Academiei Române). Alte opt manuscrise sunt păstrate la Biblioteca Academiei Române din București: nr. 464, nr. 1062, nr. 1069, nr. 2714, nr. 3402, nr. 3488, nr. 3572 (copiat de cunoscutul cărturar ardelean Sava Popovici din Rășinari) și nr. 3580 (copiat în 1809 de Daniil Popovici, fiul lui Sava Popovici). Acest din urmă manuscris este o copie a părții întâi a *Învățăturilor* și a unei părți din capitolul I al părții a II-a. Actualul manuscris nr. 1062 din Biblioteca Academiei Române (aflat cândva în colecția lui Moses Gaster) prezintă o variantă prescurtată – un fel de *Digest* al *Învățăturilor* – executată pentru domnul fanariot Nicolae Mavrocordat de Radu Logofețel de divan în 1727. Prin contaminare, din manuscrisul nr. 3488 al Bibliotecii Academiei Române, databil de la începutul secolului XVIII (unul din cele trei care păstrează versiunea românească în forma originală), și manuscrisul nr. 1062 a luat naștere, la începutul secolului al XIX-lea, a treia variantă, hibridă, reprezentată de manuscrisele cu numerele 3402, 2714 și 1069 ale Bibliotecii Academiei Române. Cât privește manuscrisul nr. 464³⁸, el nu conține, de Neagoe, decât cele două *Învățături către două slugi care s-au călugărit*, neincluse în corpusul propriu-zis al *Învățăturilor*.

Atribuirea, limba și perioada de întocmire a *Învățăturilor* au fost nu o singură dată puse sub semnul întrebării. Astfel a apărut proverbiala „**chestiune omerică** a literaturii românești”. Este vorba de așa-numita

³⁴ Dan Zamfirescu, *Studiu introductiv la Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, București, 1970, p. 43.

³⁵ *Ibidem*, p. 45.

³⁶ Vezi: Gheorghe Mihăilă, *op. cit.*, p. LXXVII.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ms. 464 al BAR este descris de Ioan Bianu și Remus Caracaș, în *Catalogul manuscriptelor românești*, tom. II, p. 197–199. El conține în cele 63 file de format mic: *Viața patriarhului Nifon*, *Pisaniile mănăstirii Argeșului*, în versiune românească, și două texte având următorul titlu: *Cuvânt de învățătură al bunului creștin domn Neagoe voivod, domnul Ungrovlahiei către două slugi credincioase ale sale și dragi, carele să lăpădară de lume și să dederă vieții călugărești* (f. 43–50) și *Altă învățătură asemenea ceștiialalte* (f. 50v – 60).

„chestiune a autenticității”, adică problema paternității atribuite domnului român asupra operei ce-i poartă numele (G. Mihăilă). Deși majoritatea cercetătorilor români și străini (N. Bălcescu, A. Odobescu, B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol, P. Lavrov, P. Sârcu, A. Iațimirski, St. Romanski, I. Bogdan, N. Iorga, E. Turdeanu, S. Pușcariu, G. Călinescu, Șt. Ciobanu, V. Grecu, G. Mihăilă, D. Zamfirescu ș. a.) nu au avut rezerve în a atribui *Învățăturile* lui Neagoe Basarab, au existat unii cercetători (D. Russo și P. P. Panaitescu) care au susținut teza neautenticității acestei scrieri. Anumite îndoieli asupra paternității *Învățăturilor* s-au exprimat chiar din momentul în care s-a aflat de existența manuscrisului versiunii românești în biblioteca Colegiului Național Sfântul Sava din București și aceste îndoieli au sporit atunci când s-a constatat că limba în care erau scrise *Învățăturile* atesta o etapă cu mult mai recentă din evoluția limbii române, așa încât părerea lui Hasdeu, exprimată în 1865, că *Învățăturile* au fost scrise inițial în limba română, nu putea fi susținută. Moses Gaster afirma categoric, încă din anul 1883, că „întreaga carte a fost scrisă în slavonește și a fost apoi tradusă în limba română împreună cu *Viața lui Nifon*, cu care se află împreună într-un manuscris din 1816” (este vorba de actualul manuscris nr. 1069 al Bibliotecii Academiei Române, pe atunci în colecția Gaster).

Primul cercetător care a ridicat problema raporturilor dintre cele trei versiuni – slavonă, greacă și română – în care ne-au parvenit *Învățăturile* lui Neagoe Basarab a fost Polihron Sârcu, român originar din Basarabia, care a ajuns docent de limba română și de slavistică la Universitatea din Petersburg. În ciuda numeroaselor erori făcute de Sârcu din cauza premisei false de la care pornise, și anume că forma originală a *Învățăturilor* este cea din actualul manuscris nr. 1062 al Bibliotecii Academiei Române (adică versiunea prescurtată a lui Radu Logofețel de divan, realizată abia în 1727, pe baza traducerii din secolul al XVII-lea) și cu toate că nu-i fusese accesibil manuscrisul 221 de la mănăstirea Dionisiu a Muntelui Athos³⁹, ci numai descrierea lui din catalogul lui Spyridon Lambros (sau Lampros)⁴⁰, Sârcu a reușit să descopere adevărul, și anume faptul că versiunea slavonă reprezintă originalul *Învățăturilor*, iar cea grecească și cea românească sunt traduceri independente, derivate din cea slavonă. Dar faptul stabilirii limbii originale în care au fost scrise *Învățăturile* nu rezolvă în mod automat și problema paternității lor, cu alte cuvinte problema atribuirii scrierii însuși suveranului Țării Românești!

Or, deja amintitul învățat grec Demostene Russo (n. 22.I.1869 la Peristeri, Grecia – m. 5.X.1938 la București), care avea un spirit critic acut și o impunătoare pregătire filologică și paleografică, a îmbrățișat „teza neautenticității” *Învățăturilor*. Opinia acestui savant era întărită și de faptul că el a fost cel dintâi cercetător care a făcut uz de descoperirea și semnalarea de către Spiridon Lambros, în biblioteca Mănăstirii Dionisiu de la Muntele Athos, a existenței unei versiuni grecești din *Învățăturile lui Neagoe Basarab*⁴¹. Grație confruntării în același timp a versiunilor grecești și românești cu originalul slavon și cu versiunea grecească originală a izvoarelor lor patristice, Demostene Russo a reușit să demonstreze că „textul grecesc al *Învățăturilor* nu mai corespunde cu textul grecesc al izvoarelor patristice, deoarece ele au fost retraduse din slavonește!”. Concluzia la care ajunge eruditul savant poate fi rezumată prin următorul citat: „Nici traducătorul grec, nici cel român nu știau că multe părți, pe care le aveau înaintea lor în limba slavonă, erau traduceri din grecește; dacă traducătorul

³⁹ În manuscrisul 221 de la mănăstirea Dionisiu a Muntelui Athos găsim versiunea greacă a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab* către fiul său Theodosie (*Logos didaktikos peri agapīs Theou pros ton igapīmenon autou hyion Theodosion*; sec. XVI. 164 file) cu autograful lui Manuil din Corint. În linii mari, aceasta este o traducere în genere fidelă (...), dar ordinea capitolelor este într-o măsură schimbată, iar unul dintre ele este omis în întregime (cap. VI), în vreme ce din capitolul IV a rămas doar partea de la început, până la pildele extrase din *Fiziologul* slavon. Ulterior, pildele se dezmembrează, reținându-se din ele doar *Pilda șarpelui*, care este însă deplasată după cuvântarea la strămutarea oaselor mamei sale și ale copiilor, apărând ca un text de sine stătător.

Referințe: Spyridon Lambros (Lampros), *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, Cambridge, 1895, vol. I, p. 367, nr. 3755; Marcu Beza, *Urme Românești în Răsăritul Ortodox*, București, 1937, p. 56; Teodor Bodogae, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos* (prescurtat: *Athos*), Sibiu, 1941, p. 169; Vasile Grecu, *Izvor sau prelucrare a uneia din Învățăturile lui Neagoe Voievod*, în *Omagiu prof. Ioan Lupaș*, Buc., 1943, p. 296; Leandros Vranoussis, *Texte și documente românești inedite din Grecia*, în *Magazin Istoric*, 6, 1972, nr. 2, p. 6–10; Virgil Căndea, *Din nou despre învățăturile lui Neagoe Basarab*, în *Magazin Istoric*, 6, 1972, nr. 2, p. 2–5; Leandros Vranoussis, *Les „Conseils” attribués au prince Neagoe (1512–1521) et le manuscrit autographe de leur auteur grec*, în *Actes du IIe Congrès international des études du sud-est européen (Athènes, 7–13 mai 1970)*, IV, Athènes, 1978, p. 377–387.

Publicații: Vasile Grecu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab, domnul Țării Românești (1512–1521). Versiunea grecească*, București, 1942; Vasile Vasile, *Tezaur muzical românesc*, I, Buc., 2007, p. 301. *Reprod.*: Leandros Vranoussis, „*Les Conseils*”..., pl. I; Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI–XVIII*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983, p. 129, fig. 10; Virgil Căndea, Constantin Simionescu, *Prezențe culturale românești*, IV, București, 1987, p. 182, fig. 202.

⁴⁰ În primul volum al *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos* de Spyridon Lambros (Cambridge, 1895, p. 367), acest manuscris era catalogat la nr. 3755, cu titlul *Cuvântări ale lui Ioan Neagoe voievod și autocrator al Ungrovlahiei*.

⁴¹ Vezi n. 40.

grec, cel puțin, știa acest lucru, nu făcea fel de fel de greșeli de traducere, ci punea pur și simplu părțile din Efrem Sirul, din *Varlaam și Ioasaf*, din Simeon [Monahul – C.C.]⁴², întocmai cum sunt în textele originale (p. 42)⁴³.

Concluziile la care ajunge Demostene Russo sunt însă paradoxale: „după studierea acestor *Învățăături*, am căpătat convingerea că ele sunt *pseudoepigrafe*, că sub mantia domnească se ascunde o rasă călugărească, căci autorul *Învățăturilor* e un călugăr, și nu Neagoe Basarab, ceea ce voi dovedi cu altă ocazie; atât spun acum că pentru **mozaicul** *Învățăturilor* a servit ca sâmbure și model lucrarea ascetică *Katanyxis* a lui Simeon Monahul cu o schimbare foarte comodă: unde Simeon se adresează către sine însuși, Pseudo-Neagoe pune *fătul meu* (adică *Theodosie!*)”⁴⁴. În opinia lui Gheorghe Mihăilă, „cazul lui Demostene Russo este cea mai izbitoare ilustrare a dictonului cu cel ce *nu vede pădurea din cauza copacilor*, dar aceasta nu știrbește marile sale merite în descoperirea unor „copaci” și în stimularea cercetării, prin exemplul personal, prin metoda folosită și chiar prin necesitatea de a fi combătut în erorile sale”⁴⁵.

Conform evaluării lui Gheorghe Mihăilă, Demostene Russo, fiind un „excepțional cunoscător al literaturii patristice și bizantine și un norocos posesor al ediției celui mai important – după *Vechiul Testament* – izvor folosit de Neagoe”⁴⁶, a fost cel dintâi care a intuit tehnica de elaborare a cărții voievodului român, folosind singurul termen adecvat atunci – **mozaic** – și pe care azi îl putem actualiza prin **colaj**; într-adevăr, analiza avizată a textului *Învățăturilor* ne arată că ele sunt rezultatul unei maniere de elaborare în care intră esențial arta colajului și geniul antologării de texte cu ajutorul cărora autorul își putea exprima și totodată fundamenta, prin autoritatea Sfintei Scripturi și a marilor nume din patristică, propriile idei”⁴⁷.

Istoricul grec Leandros Vranoussis la cel de al II-lea Congres Internațional de studii sud-est europene din anul 1970 – ignorând demonstrațiile lui Demostene Russo referitoare la prioritatea originalului slavon al scrierii – a încercat să demonstreze că textul grecesc al *Învățăturilor* este primar și că opera i-ar aparține lui Manuil din Corint⁴⁸, cărturar grec contemporan cu Neagoe Basarab și cunoscut al acestuia. Descoperirea la mănăstirea Iviron de la muntele Athos a unor manuscrise, în mare parte autografe, ale lui Manuil din Corint i-a permis lui Vranoussis compararea lor cu manuscrisul grecesc al *Învățăturilor* de la mănăstirea Dionisiu și stabilirea paternității lor comune. Identificarea autografului lui Manuil din Corint – mort în 1530 – era desigur o descoperire importantă, care scotea din circulație ipoteza lui Petre P. Panaitescu referitoare la datarea *Învățăturilor* din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și care indica termenul limită (anul 1530!) pentru scrierea originalului operei ce poartă astăzi numele lui Neagoe Basarab. Aceste considerente de ordin cronologic nu puteau însă să dea răspunsul la întrebarea de bază: „Cine este, totuși, autorul scrierii respective?”. Or, Leandros Vranoussis insista asupra faptului că Manuil din Corint era nu numai copistul sau traducătorul textului manuscrisului de la Athos, ci însuși autorul lui. Intervențiile ulterioare ale cercetătorilor români Dan Zamfirescu și Gheorghe Mihăilă au infirmat acest punct de vedere și, cu excepția lui Petre Ș. Năsturel, nici un alt cercetător cât de cât avizat nu s-a mai apucat să apere poziția lui Vranoussis. Actualmente nu trezește întrebări faptul că versiunea slavonă a textului este cea originară, iar cea grecească – o traducere, realizată înainte de anul 1530.

Cât privește paternitatea *Învățăturilor*, extrem de importante sunt deja amintitele date paleografice furnizate de manuscrisul slavon conservat la Sofia. Aceste date ne indică faptul că hârtia lucie, de proveniență italiană, are pe diverse file două filigrane: tipul de *ancoră* nr. 446 din catalogul lui S. M. Briquet, datat 1518–1519, și *pălăria de cardinal*, tipul nr. 3471, datat 1519–1535. De aici rezultă că cele 111 foi ale manuscrisului slavon, care pare a fi o copie imediată a protografului pierdut, pot fi datate cu siguranță din prima treime a secolului al XVI-lea. Mai mult decât atât, în opinia lui Gheorghe Mihăilă această perioadă poate fi redusă la intervalul 15 iunie 1520 – 15 septembrie 1521 (poate și puțin mai târziu)⁴⁹. Ținând seama de faptul că limba originară a textului a fost slavona – limba cancelariei domnești a acelor timpuri –, că perioada de realizare a scrierii și perioada de domnie a lui Neagoe Basarab se suprapun reciproc, că tradiția literară îl indică pe domnul Țării Românești drept autor al *Învățăturilor*, nu mai avem motive plauzibile de a ne îndoi de autenticitatea atribuirii acestui text voievodului român.

⁴² Este vorba de Simeon Monahul, autorul tratatului *Umiliința*, amintit mai sus, și nu de Simeon Metafrastul.

⁴³ Vezi citatul în studiul prof. Gheorghe Mihăilă, *op. cit.*, p. LXXXI.

⁴⁴ *Ibidem*, p. LXXVI.

⁴⁵ *Ibidem*, p. LXXVI.

⁴⁶ Este vorba de lucrarea ascetică *Katanyxis* a lui Simeon Monahul, publicată de Paisie Ieromonahul la Atena în anul 1873.

⁴⁷ Gheorghe Mihăilă, *op. cit.*, p. LXXVI.

⁴⁸ Manuil din Corint a fost marele retor al Patriarhiei din Constantinopol.

⁴⁹ Gheorghe Mihăilă, *op. cit.*, p. CIII.

Depistarea unui fals

Biblioteca Vallicelliana din Roma posedă un manuscris care a constituit tema unor dezbateri la al Doilea Congres Internațional de Studii Sud-Est Europene (7–13 mai 1970) și la al XIV-lea Congres Internațional de Studii Bizantine din 1971. Este vorba de manuscrisul grec nr. 100 (scris pe hârtie, cu dimensiuni 166 x 109 mm, 255 file, secolul al XVI-lea, probabil din anul 1557), semnalat de către cercetătorul Santo Lucà în ediția periodică *Augustinianum* (Decembrie 1988, p. 661–702 + 1 facsimil), tratând la p. 665–666 și 670–673, despre „un corp de texte de *învățătură* atribuite lui Vasile al III-lea, marele cneaz al Rusiei (1479–1523) ... care spre moarte ... a îmbrăcat haina călugărească sub numele de Varlaam, dedicând scrierea [amintită] fiului său din a doua căsătorie, cu Elena Glinskaia, Ivan al IV-lea cel Groaznic (1530–1584).” Cesare de Michelis pare a fi primul care a identificat în acest corp de texte conținutul *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*.

Santo Lucà a datat manuscrisul urmărind atent filigranele hârtiei executate între 1528 (Piccard, v. 210, Praga) și 1565 (Zonghi, 1605) și a observat că în ultimele pagini ale manuscrisului (250 sq) apare numele posesorului: Teodor Mamalachos. Acest Teodor Mamalachos (în rusă Feodor Mihailov Mamalakhov) a fost adus în 1551 la Constantinopol (cu scopul de a învăța greaca!) de către Andrei Khalkokondil, observator din partea Patriarhiei Ecumenice la sinodul *Celor o sută de capitoare* (*Stoglav*) din Moscova, unde Biserica Ortodoxă Rusă a recunoscut din nou jurisdicția Marii Biserici a Constantinopolului. Într-o scrisoare din 21 mai 1557, Patriarhul ecumenic confirma faptul că Teodor Mihailov Mamalachos este deja capabil să scrie scrisori în limba elenă. În consecință, țarul a ordonat în luna septembrie 1558 ca „omul nostru Obriut Mamalakhov” să se întoarcă în Rusia, deoarece el stăpânește deja limba greacă. Ultima urmă a acestui Mamalachos se regăsește în raportul mitropolitului de Eurip Ioasaf, care a ajuns la granița cu Rusia în septembrie 1561. Din acest raport rezultă că Mamalachos a fost reținut în Rusia tocmai în calitate de interpret al mitropolitului Ioasaf. Dan I. Mureșan a demonstrat destul de clar că deja amintitul manuscris grecesc nr. 221 de la mănăstirea Dionisiu, scris de mână *marelui retor* Manuil din Corint, se afla pe atunci în arhivele Patriarhiei constantinopolitane⁵⁰. Or, în acest context, ipoteza folosirii manuscrisului nr. 100 de la Biblioteca Vallicelliana și a trimeriei lui Mamalachos – în anul 1557 – de la Moscova la Constantinopol cu scopul de a-l convinge pe patriarhul ecumenic să-l sprijine pe Ivan cel Groaznic să devină *împărat* cu titlul de *țar* (= Caesar)⁵¹ nu rezistă criticii. Întrucât orice arhivist al Patriarhiei ecumenice putea cu ușurință arăta că manuscrisul aflat actualmente la Biblioteca Vallicelliana este un fals, rămâne de neînțeles modul în care manuscrisul respectiv ar fi putut fi folosit pentru a justifica Patriarhiei *calitățile imperiale* ale lui Ivan cel Groaznic. Cu mult mai plauzibilă pare a fi ipoteza conform căreia versiunea *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab de la Biblioteca Vallicelliana a fost creată – pe baza unor manuscrise grecești de tipul celui semnat de Manuil din Corint – în cadrul Patriarhiei de Constantinopol. Păstrată în arhivele acestei patriarhii, versiunea amintită a *Învățăturilor* era destinată Rusiei, iar creatorul acestei copii adaptate a fost – foarte probabil – însuși Teodor Mamalachos. În favoarea acestei atribuirii – îmbrățișate și de Dan I. Mureșan⁵² – pledează atât „marca” lui Mamalachos de la sfârșitul manuscrisului, cât și faptul că textul a fost caligrafiat în jurul anului 1560, atunci când autorul scrierii învățase deja limba greacă, aflându-se la sfârșitul studiilor de la Școala Patriarhală din Constantinopol.

O cu totul altă părere în privința atribuirii manuscrisului de la Biblioteca Vallicelliana a exprimat Ion Dumitriu-Snagov, autor al monumentalei lucrări *Monumenta Romaniae Vaticana* (regia autonomă „Monitorul Oficial”, 1996, p. 89–94). Conform acestui cercetător, Mamalachos a fost doar persoana care a comandat traducerea (sau poate numai o copie după un alt text grecesc), iar un executant necunoscut – în calitate de copist – a operat ceea ce i s-a ordonat: să schimbe în titlurile capitolelor numele de Neagoe și Theodosie cu Varlaam și Ioan, „crezând că această operațiune cosmetică era suficientă pentru a schimba paternitatea manuscrisului”⁵³. Scopul acestor schimbări – conform lui Ion Dumitriu-Snagov – era de a aduce elemente probatorii (date biografice de autoritate imperială și garanții plauzibile) pentru moralitatea lui Ivan cel Groaznic. În vederea acestui deziderat Mamalachos a achiziționat, probabil, o copie grecească a *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab și – pentru a-și servi mai bine stăpânul, pe marele cneaz al Moscovei – a comandat modificările amintite.

⁵⁰ Дан Иоан Мурешан, *От Второго к Третьему Риму (Роль Патриархата и румынских влияний)*, în *ОРИЕНТИРЫ...*, Выпуск 9, Москва, 2014, p. 139.

⁵¹ Fără permisiunea patriarhului, Ivan cel Groaznic deja se declarase el însuși „țar” cu zece ani în urmă, în anul 1547.

⁵² Дан Иоан Мурешан, *От Второго...*, p. 139.

⁵³ Ion Dumitriu-Snagov, *Monumenta Romaniae Vaticana*, regia autonomă „Monitorul Oficial”, 1996, p. 93.

Însă în interiorul textului (p. 22–34v), sub titlul „Înmormântarea rămășițelor unei femei” (care în originalul lui Neagoe se referă la rămășițele „mamei sale Neaga”), au rămas nemodificate: numele de Neaga (mama lui Neagoe), Ioan și Petru (băieții lui Neagoe). Nu lipsesc nici Stana, Roxana și Anghelina (fetele aceluiasi Neagoe). Este prezent și capitolul final cu rugăciunile lui Neagoe pe patul de moarte – or, Ivan cel Groaznic, fiind mult mai tânăr, a mai trăit încă câteva decenii, până în anul 1584! Numele citate sunt însă o dovadă incontestabilă a falsului comis.

În versiunea greacă, autorul *Învățăturilor* se referă în unul sau două locuri exclusiv la Theodosie⁵⁴, în timp ce în vechile versiuni românești, el se referă nu numai la Theodosie, ci și la „toți ceilalți prinți, unși ai lui Dumnezeu, care au domnit după aceea”. De aici înțelegem că versiunile românești ale pasajului respectiv sunt mai complete decât versiunea greacă și că ele au fost în mod clar refăcute după moartea (în anul 1522) a prințului Theodosie. Potrivit „lecturii” lui Dan I. Mureșan, *îndemnul* trimis de Neagoe Basarab fiului său Theodosie, patriarhilor, arhonților și altor domnitori (care trăiau, posibil, în același mediu de ostatici din Constantinopol!) nu poate fi decât un text trimis de Patriarhia Ecumenică⁵⁵. Pluralul de „patriarhi” din textul grecesc se explică prin faptul că unii patriarhi răsăriteni veneau la Constantinopol în vederea soluționării diferitor probleme ecleziastice.

De remarcat este și faptul că ordinea capitolelor din versiunile grecești de la Biblioteca Vallicelliana și de la Muntele Athos este complet diferită de originalul slavon și de traduceri românești, ceea ce arată că nu a existat un text fix al *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab, ci că capitolele au circulat independent unele de altele, foarte probabil între Constantinopol și Târgoviște. Obținând de la Biblioteca Vallicelliana fotocopia integrală a manuscrisului de 255 de file, profesorul Ion Dumitriu-Snagov împreună cu profesorul Dan Zamfirescu au confruntat-o cu ediția Grecu a *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab. În urma acestei confruntări s-a ajuns la concluzia că în manuscrisul din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, prezentat Patriarhiei Ecumenice drept *Învățătura* lui Varlaam către fiul său Ioan (Ivan), avem – de fapt – traducerea din manuscrisul nr. 221 de la mănăstirea Dionisiu, în aceeași ordine a capitolelor (diferită de a originalului slavon și a versiunilor românești), cu aceeași dezmembrare a capitolului IV și trecere a *Pildei șarpelui* după capitolul III și cu exact același text⁵⁶. Amintind de această colanționare de texte, profesorul Gheorghe Mihăilă sublinia: „pentru noi esențial apare faptul că versiunea grecească este atestată, de acum înainte, **în două manuscrise** (deja amintitul nr. 221 de la mănăstirea Dionisiu a Muntelui Athos și nr. 100 de la Biblioteca Vallicelliana din Roma), și cu greu s-ar putea admite că cineva a mers tocmai la Athos spre a copia textul după autograful lui Manuil din Corint. Înseamnă că ori acest autograf se păstra atunci la Constantinopol, era cunoscut unui cerc mai larg și i-a fost semnalat ca atare trimisului țarului, ori manuscrisul lui Manuil, databil cu certitudine „ante 1530”, era numai copia altui manuscris, rămas în capitala de pe malul Bosforului și folosit de copistul a cărui însemnare se află la sfârșitul manuscrisului de la Roma. Sigur este că opera lui Neagoe Basarab, în versiunea ei grecească, nu a rămas necunoscută la vremea apariției și chiar mai târziu, cunoscând și acest straniu avatar ce nu înseamnă mai puțin o dovadă a valorii și celebrității sale!”⁵⁷

Un valoros manuscris de la Brașov

Relațiile lui Neagoe Basarab cu Brașovul erau stabilite pe câteva paliere. Pe de o parte existau raporturile oficiale cu comunitatea săsească a orașului, iar pe de alta exista atitudinea patronală a domnitorului față de comunitatea românească, reprezentanții căreia sperau a fi în continuare protejați ca obște creștină ortodoxă. Din corespondența păstrată putem conchide că voievodul recurgea la serviciile artizanilor brașoveni, apărând deseori în postură de comanditar. Astfel, într-una din scrisori, Neagoe solicită „meșteri să ne facă niște ceasornice și niște tipare”⁵⁸. De atitudinea favorabilă a domnului Țării Românești față de locuitorii din Șchei

⁵⁴ În timpul scrierii *Învățăturilor* lui Neagoe Basarab, Teodosie, destinatarul lor, a fost ținut ostatic la Constantinopol, fiind în același timp confident al Patriarhului Theolipt I (1513–1522). Aceasta înseamnă că instruirea tânărului voievod, care avea loc clar în limba greacă, era responsabilitatea *marelui retor* al Școlii Patriarhale, care nu era nimeni altul decât Manuil din Corint (!).

⁵⁵ Дан Иоан Мурешан, *Om Вморого...*, p. 138.

⁵⁶ Gheorghe Mihăilă, *op. cit.*, p. XCVIII.

⁵⁷ *Ibidem*, p. XCIX.

⁵⁸ Vasile Oltean, *Sfântul Voievod Neagoe Basarab – un principe pedagog creștin – Mărturii din Șcheii Brașovului la comemorarea celor 500 de ani* în: <https://www.mytex.ro/component/content/article/273-cultura/632840-brasovul-avea-tipar-de-dinainte-de-coresi-si-honterus-500-de-ani-de-la-moartea-sf-voievod-neagoe-basarab.html>

ne putem convinge și din termenii extrem de amabili pe care îi folosește în corespondența cu pârgarii brașoveni: „buni prieteni ai Domniei mele” la care trimite un turc ca să aducă „marfă bună și multă”⁵⁹.

În muzeul din Șchei se păstrează un valoros manuscris scris la curtea lui Neagoe Basarab în 1517 și dăruit bisericii Sf. Nicolae din Șchei⁶⁰. S-a păstrat însemnarea în slavonă a donatorului, așezată la finalul cărții: „Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sântului Duh s-a scris această carte în zilele bine credinciosului și iubitorului de Hristos Ioan Neagoe Voievod și cu a lui poruncă și în timpul Preasfințitului arhiepiscop Kir Macarie cel Nou, în cetatea de scaun Târgoviște și a dăruit-o domnul Ioan Neagoe la noua Mitropolie, unde s-a scris (aceasta) în anul 7025 (1517)”⁶¹.

În opinia pr. prof. dr. Vasile Oltean „recunoaștem aici cu ușurință pe noul ierarh al Țării Românești din timpul lui Neagoe Basarab, fostul tipograf Macarie, editorul primelor cărți tipărite pe pământ românesc, *Liturghierul*, *Evangheliarul* și *Octoihul*”⁶². Macarie este un apropiat al familiei Voievodului muntenegrean Szurdz Crnovici (mort în 1496) și își face ucenicia tipografică la Veneția sub îndrumarea tipografului sârb Božidar Vuković⁶³ (nepotul dogelui Veneției). Continuă să tipărească în Cetinie (1493–1495). Se refugiază în Țara Românească împreună cu Maxim Brancović (ajuns mitropolit în 1507, noiembrie, până în aprilie 1508, când se retrage înapoi în Serbia)⁶⁴. Sub patronajul voievodului Radu cel Mare, Macarie începe la Mănăstirea Dealu tipărirea primelor cărți românești în limbă slavonă. După terminarea *Octoihului* (a treia carte de la Târgoviște), în a doua jumătate a anului 1512 Macarie este numit mitropolit. Vârsta înaintată și implicațiile reorganizării Mitropoliei îl obligă să înceteze activitatea tipografică, aceasta fiind reluată după moartea sa de un alt sârb, Dimitrie Liubavić (1545), și apoi la Brașov, de Diaconul Coresi. Conform lui Vasile Oltean, „nu este exclus ca acest manuscris din Șchei să fi fost caligrafiat de însuși Mitropolitul Macarie, din cel puțin trei motive: 1) textul slav al cărții este de redacție sârbă, 2) mitropolitul este consemnat în epilogul cărți alături de marele voievod Neagoe Basarab și 3) cartea este destinată noii Mitropolii din Târgoviște, păstorită de Macarie”⁶⁵. Nu ni se pare nefiresc faptul că în aceeași bibliotecă a bisericii din Șchei se afla și valoroasa carte a mentorului lui Macarie, Božidar Vuković, un *Antologhion*, tipărit la Veneția în anul 1538, unde Macarie își făcuse ucenicia (Mss. 125)⁶⁶.

Legături cu mănăstirile Krušedol și Treskavec

După plecarea din Țara Românească – în urma conflictului cu Radu cel Mare – a patriarhului Nifon, la cârma Mitropoliei Ungrovlahiei a ajuns Maxim Brancović. El era de origine sârbă și se trăgea din dinastia despoților Brancović. Ca mitropolit, Maxim a contribuit la încheierea păcii între Radu cel Mare și Bogdan al III

⁵⁹ Vezi: Ioan Bogdan, *Documente și regeste privitoare la relațiile țării Românești cu Brașovul și Ungaria în secolul XV și XVI*, București, 1902, p. 153–154.

⁶¹ Vasile Oltean, *Catalog de carte veche din Șcheii Brașovului*, Iași, 2004, p. 93.

⁶² Vasile Oltean, *Sfântul Voievod Neagoe...*, în: <https://www.mytex.ro/component/content/article/273-cultura/632840-brasovul-avea-tipar-de-dinainte-de-coresi-si-honterus-500-de-ani-de-la-moartea-sf-voievod-neagoe-basarab.html>.

⁶³ Božidar Vuković (sârbă chirilică: Божидар Вуковић, italiană: Dionisio della Vecchia, latină: Dionisius a Vetula; c. 1460 – c. 1539) a fost unul dintre primii tipografi și editori de cărți sârbești din Muntenegru. A fondat faimoasa tipografie Vuković la Veneția. Tipografia lui a funcționat în două perioade. În prima perioadă 1519–1521 au fost tipărite trei cărți (*Psaltirea*, *Liturghierul* și *Molitvenikul*, numit uneori și *Zbornik*). În a doua perioadă 1536–1540 au fost tipărite două cărți (ediția a II-a a *Molitvenikului* și *Mineile de Sărbătoare*, cunoscute și sub denumirea de *Sabornik*).

⁶⁴ Vasile Oltean, *Sfântul Voievod Neagoe...*, în: <https://www.mytex.ro/component/content/article/273-cultura/632840-brasovul-avea-tipar-de-dinainte-de-coresi-si-honterus-500-de-ani-de-la-moartea-sf-voievod-neagoe-basarab.html>.

⁶⁵ Vasile Oltean, *Sfântul Voievod...*, în: <https://www.mytex.ro/component/content/article/273-cultura/632840-brasovul-avea-tipar-de-dinainte-de-coresi-si-honterus-500-de-ani-de-la-moartea-sf-voievod-neagoe-basarab.html>.

⁶⁶ *Ibidem*.

al Moldovei. În toamna anului 1508 Maxim a fost trimis la Buda, pentru a-l înștiința pe regele Vladislav al II-lea de urcarea lui Mihnea cel Rău în scaunul Țării Românești. Mitropolitul și-a îndeplinit cu brio misiunea, dar nu s-a mai întors în Valahia, primind de la rudele sale din familia Iacșic o moșie la Krušedol, lângă Belgrad, unde a înălțat o mănăstire în care a strâns și câțiva ucenici. Maxim a trăit la Krušedol încă patru ani, până la 18 ianuarie 1516, când a murit și a fost înmormântat în interiorul mănăstirii menționate.

Aceste legături – în particular – ale lui Maxim și – în general – ale Bisericii Ortodoxe Sârbe cu Țara Românească și-au găsit oglindirea într-o serie de însemnări aflate pe filele unor manuscrise care, în diferite perioade istorice, au intrat în patrimoniul mănăstirii Krušedol, iar actualmente se află în colecția Muzeului Bisericii Ortodoxe Sârbe (abreviat: MSOC = Museum of the Serbian Orthodox Church). Astfel, dintr-o însemnare de pe paginile *Omiliilor de post* ale Sfântului Ioan Gură de Aur (MSOC, ms. 35, fost Krušedol Ž. IV. 52)⁶⁷ – caligrafiate la începutul secolului al XV-lea în Serbia și aduse în Țara Românească de Maxim Brancović –, aflăm că ele au fost dăruite în anul 1519 de către Neagoe Basarab mănăstirii Argeșului.

Pomelnicul mănăstirii Krušedol, datat din anul 1591 (MSOC, ms. 240, fost Krušedol, Ž. IV 53, 140 f., 21,7 × 15,7 cm) cuprinde numele mai multor donatori români (Ștefan cel Mare, Petru Rareș și soția sa Elena, Mihnea Turcitul, Petre Șchiopul, Elena Cantacuzino), printre care figurează și numele domnitorilor Țării Românești Radu cel Mare și Neagoe Basarab⁶⁸.

De proveniență din Țara Românească, dar și din Srem este *Sbornicul (Miscelaneu)* din a doua jumătate a secolului al XV-lea ce cuprinde *Palia*, *Cronica lui Zonara* și o serie de texte patristice. Acest *Sbornic*, de asemenea, a aparținut cândva colecției de cărți a mănăstirii Krušedol (MSOC, ms. 42, fost Krušedol Ž. V. 85, 318 file, 28,3 × 19,5 cm, text în slavonă)⁶⁹.

Mănăstirea Treskavec, situată nu departe de Prilep, în sud-vestul actualei Macedonii de Nord, de asemenea păstrează memoria ctitorilor și donatorilor din țările române care au susținut acest așezământ. Astfel, în pomelnicul mănăstirii (ms. НББ 1266, Опис 224)⁷⁰, datând din secolele XVI–XVII, sunt menționate daniile primite de la Neagoe Basarab, de la marele hatman Dimitrie și soția (sau fiica?) sa Anthimia, de la logofătul Gavriil Trotușan ș. a.

Mărturii de la mănăstirea Kosinitsa⁷¹

Datorită icoanei *Maicii Domnului cea Nefăcută de Mâna Omului*, mănăstirea Kosinitsa a fost un reper important pe harta centrelor de pelerinaj ortodox din peninsula Balcanică. În secolul al XV-lea numele acestei mănăstiri a fost legat de numele sultanei Mara (fiica despotului Gheorghe Brancović și soția sultanului Murad al II-lea, înmormântată la Kosinitsa în 1487). În anul 1507 mănăstirea a fost distrusă de turci, fiind refăcută cu ajutorul călugărilor de la Vatoped. Așezământul a avut în posesie o impresionantă zestre de obiecte de cult și de manuscrise, unele odoare fiind duse la Vatoped în momentul retragerii călugărilor, iar altele fiind luate în 1917 de către armata bulgară.

⁶⁷ Datele tehnice și bibliografice ale manuscrisului sunt următoarele: Ioan Gură de Aur, *Omiliile de post*, MSOC, ms. 35, fost Krušedol Ž. IV. 52, Serbia, începutul secolului al XV-lea. 299 file, 27,2 × 20 cm, text în slavonă. Referințe.: Dimitrije Bogdanović, Miroslav Pantić *Inventar kirilskih rukopisa*, Beograd, Srpska Akad. Nauka i Umetnosti, 1982, p. 43, nr. 423; Ion-Radu Mircea, *Manuscrise slavo-române în biblioteci străine*, I, în „Romanoslavica”, 22, 1984, p. 372; Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine: repertoriu*, București, Direcția Generală a Arhivelor Statului din Republica Socialistă România, 1986, p. 193, nr. 968. 423. *Златоуст послани, срп., прва четвр. XV в. Папир, 299 листов, 272 X 200 мм. Записи. МСПЦ 35 (Крушедол Ж, IV 52).* - ЛИТ.: 20, 41 (136). 191 (57), 296.

⁶⁸ Referințe la acest manuscris se găsesc în: Streten Petković, *Opis rukopisa manastira Krušedola*, Sremski Karlovci, 1914, p. 226–228; Emil Turdeanu, *Din vechile schimburi*, p. 146, 152, 160; St. Novaković, *Srpski pomenici XV–XVIII veka* („Glas Srpskog Učenog Društva”, 92, 1875, p. 1–152); Dimitrije Bogdanović, Miroslav Pantić, *Inventar kirilskih rukopisei*, p. 82, nr. 1123; 1123. *Поменик манастира Крушедола, срп., 1591. Папир, 140 листов, 217 X 157 мм. Записи. МСПЦ 240 (Крушедол Ж. IV 53).* – ЛИТ.: 41 (185), 73, 75, 191 (82), 296.

⁶⁹ Referințe la acest manuscris se găsesc în: Mihail N. Speranskij, *Istorijska Paleja, njeni prjevodi i redakcija u staroj slovenskoj književnosti* („Spomenik Srpske Kraljevske Akademije Nauka i Umjetnosti”, 16, 1892, p. 7–15); Streten Petković, *op. cit.*, p. 217–225; Emil Turdeanu, *Din vechile schimburi*, p. 153; Dimitrije Bogdanović, Miroslav Pantić, *Inventar kirilskih rukopisa*, p. 77, nr. 1036; Radu Constantinescu, *op. cit.*, p. 51, nr. 245.

⁷⁰ Referitor la acest pomelnic vezi: Iordan Ivanov, *Bălgarski starini iz Makedonija*, ed. a 2-a, Sofia, 1931, p. 68; Emil Turdeanu, *Din vechile schimburi*, p. 158; Dimitrije Bogdanović, Miroslav Pantić, *Inventar kirilskih rukopisa*, p. 210, nr. R 503.

⁷¹ Denumirea greacă a Kosinitsa este *Ikosifinissa* (Εικοσιφινισσα).

În *Pomelnicul* de la mănăstirea Kosinita (ms. gr. 309 al Bibliotecii Academiei de Științe a Bulgariei, Sofia) numele lui Neagoe Basarab figurează împreună cu numele membrilor familiei sale. Referitor la Neagoe știm din *Viața patriarhului Nifon*, scrisă de Gavriil Protul, că „în Machidonie, mănăstirea ce să chiamă Cusnița o au miluit”⁷². Cât privește pe doamna Despina, mărturiile cunoscute nu atestă vreun act ctitoricesc împlinit de ea pentru sau în favoarea mănăstirii menționate. Apariția numelui ei în pomelnic se datorează gradului ei de rudenie cu suveranii sârbi: or, soția lui Neagoe vodă era nepoata de fiu a lui Ștefan Brancović, nimeni altul decât fratele sultanei Mara; apartenența, fie și nelegitimă, la neamul Brancovicilor de la Srem i-a putut aduce și calitatea de *ctitoră* la Kosinita.

În amintitul *Pomelnic al Kosinitsei* mai sunt menționați și doi boieri, unul din Țara Românească (marele logofăt Harvat) și celălalt din Moldova (vornicul Hrană). Despre nici unul dintre ei nu se știe cum va fi ajutat mănăstirea. Mai mult chiar, în Moldova au existat doi vornici omonimi: Șteful Hrană, în vremea lui Ștefan cel Mare, și Ștefan Hrană, în prima domnie a lui Petru Rareș. Maria Magdalena Székely a presupus că între acești boieri trebuie să fi existat legături de sânge. Ea s-a întrebat, dacă, având în vedere numele, neamul Hrană nu va fi avut o îndepărtată origine sârbească⁷³. Acest amănunt nu este lipsit de însemnătate, pentru că și celuilalt boier din pomelnicul Kosinitsei, Harvat, mare logofăt al lui Neagoe Basarab, i se atribuie o origine sud-slavă, mai precis croată. Iar despre fiica sa, Neacșa, se știe că s-a căsătorit cu marele portar Peia, supranumit „ghiaurul sârb” (într-un raport către sultan din anul 1534 a lui Aloisio Gritti).

O carte cu modele de scrisori

*Mineiul praznicelor*⁷⁴, care se păstrează în Arhiva Științifică a Academiei Bulgare de Științe (manuscris slav nr. 31, Macedonia, 253 de file cu dimensiunile de 29 x 21,5 cm)⁷⁵ include și textul unei așa-numite cărți cu *modele de scrisori* (gr. *pittakia*) folosite la mănăstirea Kosinita. Partea majoră a manuscrisului este scrisă într-o slavonă de redacție sârbească și datată din anul 1472. Textul cu *formulele epistolare* este mai recent, datat din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și amplasat în cadrul manuscrisului după *Slujba sfântului mare mucenic Dimitrie al Tessalonicului* (sărbătorit pe 26 octombrie), acoperind filele 238r – 244r.

Unificarea formei scrisorilor oficiale era o necesitate a protocolului diplomatic și constituia o premisă pentru alcătuirea unor astfel de texte-model, care trebuie să fi fost întocmite în conformitate cu ordinea ierarhică și cu terminologiile religioase ale epocilor respective. Manualul de *pittakia* conține două rânduri de formule de adresare: unele urmau să fie înscrise pe partea exterioară a epistolei, alături de pecetea mănăstirii, cu celelalte trebuia să înceapă textul propriu-zis al scrisorilor. Conținutul acestei *cărți de modele* aparține genului epistolar și este o transcriere a unui original mai vechi. Transcrierea începe fără titlu (f. 238r). Fiecare model de scrisoare este adresat unor destinatari individuali. Inițial, se trimite o binecuvântare de la biserica „Neprihănitei Zămisliri” din Kosinita la mănăstirile din Ungrovlahia și Moldova. Unul dintre puținele nume (menționate în două locuri în transcriere!) este cel al ctitorei Despina din pământul Ungrovlahiei: „Binecinstitoarei și de Hristos iubitoarei doamne a întregii țări a Ungrovlahiei, Despinei și Ctitoriței noastre”. Maria Magdalena Székely a identificat-o pe această doamnă cu Despina, soția lui Neagoe Basarab. Aceeași cercetătoare l-a identificat pe marele logofăt Harvat drept *modelul de adresat* al scrisorii *către un boier*, iar pe Macarie al II-lea al Țării Românești și pe Teoctist al II-lea al Moldovei drept *prototipuri* pentru *adresările către ierarhi*⁷⁶.

⁷² Tit Simedrea, *Viața și traiul Sfântului Nifon, patriarhul Constantinopolului*. Introducere și text, București, 1937, p. 25; *Cronicari munteni*, I, ediție îngrijită de Mihail Gregorian, București, 1961, p. 105.

⁷³ Maria Magdalena Székely, *Pe marginea unei corespondențe pierdute. Mănăstirea Kosinita și țăările Române*, în *Aut viam inveniam aut faciam. In honorem Țefan Andreescu*, Iași, 2012, p. 426; eadem, *Sfeticii lui Petru Rareș. Studiu prosopografic*, Iași, 2002, p. 120.

⁷⁴ Vezi: *Românii și Muntele Athos*, Vol. II, București, 2007, p. 589.

⁷⁵ Este vorba de *Mineiul* conținând slujbele marilor sărbători și ale sfinților celor mai importanți.

⁷⁶ Referințe la acest manuscris pot fi găsite în: Ivan Biliarski, *Deux manuels de pittakia du bas moyen-âge*, în *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, XXIX–XXX, 1991, p. 298–300; Virgil Cândea, *Mărturii românești peste hotare. Creații românești și izvoare despre români în colecții din străinătate, Serie nouă, I, Albania-Etiopia*, București, 2010, p. 311, nr. 157: „*Minei de praznice, Macedonia, 1472. Text în limba slavonă. La f. 238: formule epistolare folosite la mănăstirea Kosinica, a doua jumătate a secolului XVII, în corespondență cu domnii țărilor Române (ms. sl. 31)*”; Hristo Kodov, *Opis na slavjanskite rukopise v Biblioteka na Balgarskata Akademiia na Naukite*, Sofia, 1969, p. 55–56; Radu Constantinescu, *op. cit.*, p. 169, nr. 869.

⁷⁶ Vezi: Maria Magdalena Székely, *Pe marginea unei corespondențe pierdute. Mănăstirea Kosinita și țăările Române*, în *Aut viam inveniam aut faciam. In honorem Țefan Andreescu*, Iași, 2012, p. 437.

Mărturii scrise de la Sfântul Munte referitoare la Neagoe Basarab

Primele ajutoare venite la mănăstirile Athosului din Țara Românească datează încă din epoca lui Nicolae Alexandru, care la 1350 a dat mănăstirii Cutlumuș o mare sumă de bani pentru refacerea bisericii. Perioada de domnie a lui Neagoe Basarab (1512–1521) pare a fi cea mai generoasă în ceea ce privește daniile și ajutoarele acordate așezămintelor de la Sfântul Munte. Astfel, voievodul român „a restaurat mănăstirea Lavra, a adus multiple îmbunătățiri mănăstirii Iviron, a reclădit din temelie biserica principală a mănăstirii Dionisiu, căreia i-a mai zidit un turn mare de pază și a mai ridicat încă o biserică pe teritoriul aceleiași mănăstiri, în numele Sf. Nifon”⁷⁷. În istoria artei românești mănăstirea Dionisiu este cunoscută și grație faptului că acolo se păstrează celebrul chivot-relicvariu, conținând moaștele sfântului Nifon⁷⁸. Realizat în anul 1515 de către un atelier din Țara Românească, acest relicvariu – făcut din argint aurit, cu filigran, emailuri și pietre prețioase – are dimensiunile de 42 x 30 x 42 cm, greutatea de circa 18 kg și este modelat în forma unei biserici cu cinci turle. Fiind o adevărată capodoperă a orfevrăriei acelor timpuri el conține și componente pictate. Astfel, pe partea interioară a capacului putem vedea portretele Sf. Nifon și a domnului Neagoe Basarab, cu numele ortografiate în limba greacă. Alt portret al lui Neagoe, în compania fiului său Theodosie, poate fi văzut pe un fragment de icoană⁷⁹ de început de secol XVI, aflat în *Sala de consiliu* a aceleiași mănăstiri⁸⁰.

Din colecția bibliotecii mănăstirii Dionisiu nu fac excepție cărțile în care fie în mod direct – prin mărturii de epocă –, fie indirect – grație unor surse mai tardive – este amintit numele lui Neagoe Basarab. În acest context un interes deosebit îl prezintă deja amintitul manuscris cu numărul de inventar 221, de secol XVI, care, în cele 164 de file ale sale, conține varianta greacă a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* (gr. *Logos didaktikos peri agapīs Theou pros ton īgapīmenon autou hyion Theodosion*) și autograful lui Manuil din Corint⁸¹.

⁷⁷ Vezi: *Românii și Muntele Athos*, Vol. II, București, 2007, p. 589.

⁷⁸ Referințele în care este amintit acest relicvariu sunt multiple: Ioan Comnen, *Proskynitarion tou Agiou Orous tou Athōnos*, ed. B. Montfaucon, *Palaeografia graeca*, Parisii, 1708, p. 478; Vasili Grigorievici Grigorovici-Barski, *Puteșestvie, k Svjatym Mestam v Evrope, Azii i Afrike*, II, St. Peterburg, 1785, p. 729–730; Nikodim P. Kondakov, *Pamjatniki christianskago iskusstva na Afone*, Sankt-Petersburg, 1902, p. 214; Gerasimos Smyrnakis, *To agion Oros*, Atena, 1903, p. 509; Gabriel Millet, Louis D. Petit, Jeanne Fourier-Pargoire, *Recueil des Inscriptions chrétiennes du Mont-Athos. I-re partie*, Paris, A. Fontemoing, 1904, nr. 465; Nicolae Iorga, *Athos*, p. 477–478; Nicolae Iorga, *Portretele domnilor noștri la muntele Athos*, în „Academia Română”, seria III, *Memoriile Secțiunii istorice*, București, t. 9, 1928, p. 6; Nicolae Iorga, *Două opere de artă românești din sec. XVI la muntele Athos*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 26, 1933, p. 27; Ștefan Stoica Nicolaescu, *Domnia lui Neagoe Basarab Voevod 1512–1522. O danie la mănăstirea Hilenderul din Sf. Munte Athos*, București, 1924, extras din „Noua Revistă Bisericească”, V, nr. 13–16, p. 1–2; Marcu Beza, *Urme Românești în Răsăritul Ortodox*, București, 1937, p. 52; Teodor Bodogae, *Athos*, p. 163; Petre Ș. Năsturel, *Aperçu critique des rapports de la Valachie et du Mont Athos des origines au début du XVIe siècle*, în „Revue des études sud-est européennes”, București, 2, 1964, nr. 1–2, p. 119–120; idem, *Dix contributions roumano-athonites. XIVe-XVIe siècles*, în „Buletinul Bibliotecii Române”, Freiburg im Breisgau, 12, 1985, p. 20–27; idem, *Le mont Athos et les roumains: recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654*, în Volumul 3 din *Orientalia Christiana Analecta* (Pontificium Institutum Orientalium Studiorum): *Cristianismos, Ediția 227 din Orientalia Christiana Analecta*, Roma, Pont. Institutum Studiorum Orientalium, 1986 (denumirea prescurtată: *Athos*), p. 144; Vasile Vasile, *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*. Vol. 1, București, 2007, p. 301.

Imaginea relicvariului este reprodusă în: Nikodim P. Kondakov, *Pamjatniki...*, fig. 85; Marcu Beza, *Urme...*, p. 52–53; Ștefan Stoica Nicolaescu, *op. cit.*, fig. 1; Ioannou P. Mamalakis, *To Agion Oros (Athos) dia mesou tōn aiōnōn*, Thessaloniki, 1971, p. 236; MI, 6, 1972, nr. 2 (coperta 2, 3, 4); Virgil Căndea, Constantin Simionescu, *Le Mont Athos. Présences roumaines*, (prescurtat: *Athos*), București, 1979, p. [53]; Styl. M. Pelikanidou, Panag. K. Chrīstou, Chrys. Mauropoulou-Tsioumī, Sōt. N. Kadā, *Oi thīsauroi tou Agiou Orous. I. Eikonografīmena cheirografa*, Vol. I, Atena, 1973, p. 42; Sotirios N. Kadas, *Mount Athos*, Atena, 1980, p. 184; Andrei Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI–XVIII*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1983, p. 128, fig. 9; Virgil Căndea, Constantin Simionescu, *Prezențe culturale românești*, IV, București, 1987, p. 183, fig. 203–205; Euthimios N. Tsigaridas, *Forītes eikones*, în *Thīsauroi tou Agiou Orous*, p. 103–104, nr. 2.38; Sotirios N. Kadas, *Ī Iera Monī Agiou Dionysiou*, Agion Oros, 1997, p. 121, 133–134; Virgil Căndea, *Tezaurele Muntelui Athos expuse la Salonic. Mărturii culturale românești necunoscute*, în „Magazin istoric”, București, serie nouă, 32, 1998, nr. 4, p. 6.

⁷⁹ Dimensiunile acestui fragment sunt de 31 x 25 cm.

⁸⁰ Referitor la această imagine vezi: Gerasimos Smyrnakis, *To agion Oros*, Atena, 1903, p. 517; Teodor Bodogae, *Athos*, p. 163; Petre Ș. Năsturel, *Athos*, p. 146–147; Vasile Vasile, *Tezaur muzical românesc*, I, p. 301.

Reproduceri: Marcu Beza, *Urme...*, p. 56; Virgil Căndea, Constantin Simionescu, *Athos*, p. [50]; idem, *Prezențe culturale românești*, IV, p. 179, fig. 198; Euthimios N. Tsigaridas, *Forītes eikones*, în *Thīsauroi tou Agiou Orous*, p. 102–104, nr. 2.37; Sotirios N. Kadas, *Ī Iera Monī Agiou Dionysiou*, Agion Oros, 1997, p. 23; Virgil Căndea, *Tezaurele...*, p. 6.

⁸¹ Vezi referințele la acest manuscris în: Spyridon Lambros, *op. cit.*, vol. I, p. 367, nr. 3755; Marcu Beza, *Urme...*, p. 56; Teodor Bodogae, *Athos*, p. 169; Vasile Grecu, *Izvor sau prelucrare a uneia din Învățăturile lui Neagoe Voievod*, în *Omagiu prof. Ioan Lupaș*, Buc., 1943, p. 296; Leandros Vranoussis, *Texte și documente românești inedite din Grecia*, în *Magazin Istoric*, 6, 1972, nr. 2, p. 6–10; Virgil Căndea, *Din nou despre învățăturile lui Neagoe Basarab*, în *Magazin Istoric*, 6, 1972, nr. 2, p. 2–5; Leandros Vranoussis, *Les*

Fragmente din *Învățăturile* lui Neagoe (gr. *Logos didaktikos peri agapīs Theou...*), în prelucrarea lui Gheorghe Retorul din Enos, pot fi găsite și într-un *Miscelaneu* de secol XVIII din biblioteca aceleiași mănăstiri. Este vorba de manuscrisul grecesc cu numărul de inventar Ath. Dionys. 661 (olim 610)⁸² care, pe lângă copia făcută în anul 1754 după prelucrarea lui Gheorghe Retorul (f. 148-154), mai conține și o copie după *Viața sfântului Nifon* (*Vios kai politeia tou en agiois patros imōn Nifōnos*) a lui Gavriil Protul (f. 19-69). Această copie după *Viața sfântului* a fost realizată de scribul Samuil, este semnată în 15 aprilie a aceluiași an 1754 și conține informații referitoare la perioada în care Nifon a fost în Țara Românească (1503-1505), chemat fiind de domnitorul Radu cel Mare.

O altă copie după *Viața sfântului* (*Vios kai politeia tou en agiois patros imōn Nifōnos*) se găsește în manuscrisul Ath. Dionys. 716 (olim 715)⁸³ de la aceeași mănăstire. Ea reprezintă o redacție grecească de 59 de file a *Vieții* lui Nifon, caligrafiată la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Numele lui Neagoe Basarab apare și în cronicile de epocă păstrate la mănăstirea Dionisiu. Astfel, în manuscrisul nr. 263⁸⁴ (de la sfârșitul secolului al XVI-lea), cuprinzând *Expunerea cronologică* (*Ekthesis chronikī*) anonimă referitoare la evenimentele din Europa de sud-est între anii 1331-1543, sunt prezentate pe larg relațiile lui Neagoe Basarab cu patriarhia din Constantinopol.

La mănăstirea Protaton numele domnitorului Țării Românești este prezent atât în *pomelnicul* manuscris, cu numărul de inventar 113⁸⁵, cât și pe *dipticul* de lemn, cu nume de donatori⁸⁶. *Pomelnicul* amintit a fost început în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, are 21 de file de dimensiunile 19 x 14 cm și este caligrafiat pe pergament, în limba greacă. Numele lui Neagoe, a doamnei Despina și a copiilor lor – Theodosie, Stana și Ruxandra – apar menționate la f. 21. Cât privește dipticul – început în secolul al XV-lea –, aici numele domnitorului Țării Românești apare pe coloana a cincea, alături de numele domnitorilor Moldovei: Ștefan cel Mare, Bogdan al III-lea și Petru Rareș.

Mănăstirea Hilandar păstrează de la Neagoe Basarab două acte de donație. Primul este scrisoarea din Târgoviște cu numărul de inventar A 22/9, datată 2 august 1512, prin care călugării schitului Sf. Gheorghe (zis și „Turnul Arbănașului”) primesc un ajutor de 1000 de aspri⁸⁷. Cel de al doilea este hrisovul cu numărul de inventar A 22/10, emis în Curtea de Argeș pe data de 23 august 1517, care întărește mănăstirii Hilandar un ajutor anual de 7000 de aspri⁸⁸.

„Conseils” attribués au prince Neagoe (1512-1521) et le manuscrit autographe de leur auteur grec, în *Actes du IIe Congrès international des études du sud-est européen* (Athènes, 7-13 mai 1970), IV, Athènes, 1978, p. 377-387.

Publicații: Vasile Grecu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab, domnul țării Românești (1512-1521). Versiunea grecească*, Buc., 1942; Vasile Vasile, *Tezaur muzical românesc*, I, Buc., 2007, p. 301.

Reprodus: Leandros Vranoussis, „Les Conseils”..., pl. I; Andrei Pippidi, *Tradiția politică...*, p. 129, fig. 10; Virgil Căndea, Constantin Simionescu, *Prezențe culturale românești*, IV, București, 1987, p. 182, fig. 202.

⁸² Referitor la manuscrisul dat există următoarele publicații: Vasile Grecu, *Izvor sau prelucrare a uneia din învățăturile lui Neagoe Voievod*, în *Omagiu prof. Ioan Lupăș*, Buc., 1943, p. 296-315; idem, *Viața sfântului Nifon. O redacție grecească inedită*, Buc., 1944, p. 13-175; Vasile Vasile, *Tezaur muzical românesc*, I, Buc., 2007, p. 301.

Reproduceri: Vasile Grecu, *Izvor...*, p. 316 (f. 148); idem, *Viața sfântului Nifon*, pl. II (f. 1), pl. V (f. 61).

⁸³ Referitor la acest manuscris vezi: Virgil Căndea, *Mărturii...*, 1991, I, p. 451, nr. 686; Vasile Grecu, *Viața sfântului Nifon*, p. 13-175; Vasile Vasile, *Tezaur muzical românesc*, I, Buc., 2007, p. 301.

Reproduceri în: *ibidem*, pl. I (f. 1); pl. III (f. 46, 47).

⁸⁴ Referitor la acest manuscris vezi: Spyridon Lambros, *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, Cambridge, 1900, vol. II, nr. 3796; Demostene Russo, *Studii istorice...*, vol. I, p. 64; Virgil Căndea, *Mărturii...*, 1991, I, p. 451; Textul cronicii este publicat în: *Ekthesis chronica*, ed. by Spyridon P. Lambros, Londra, 1902; *Fontes*, IV, p. 540-555 (extrase).

⁸⁵ Referitor la acest manuscris vezi: Virgil Căndea, *Mărturii...*, 1991, I, p. 448; Porfiri Uspenskiĭ, *Pervoe putešestvie v Afonskie monastyry i skity*, IV, Kiev, 1877, p. 270; Damian P. Bogdan, *Despre daniile românești la Athos*, în „Arhiva Românească”, VI, 1941, extras, p. 17; Politis – Manousakas, p. 133-135, nr. 340.

⁸⁶ Referitor la acest diptic vezi: Virgil Căndea, *Mărturii...*, 1991, I, p. 449; Nicolae Iorga, *Athos*, p. 476; Marcu Beza, *Urme...*, p. 34.

⁸⁷ Vezi: *DRH*, II, p. 223-225; Petre Ș. Năsturel, *Athos*, p. 135-136; Boško I. Bojović, „Le Mont Athos et les Roumains” de P. Năsturel et les documents princiers valaques de Chilandar, în *Balkanica*, XVIII-XIX (1987-1988), p. 396-397; Boško I. Bojović, Tomislav Jovanović, Radu Paun, *Chilandar et les pays roumains (XVe-XVIIe siècle): les actes des princes roumains des archives de Chilandar (Mont-Athos)*, vol. 10 din *Textes, documents, études sur le monde byzantin, néohellénique, et balkanique*, Association Pierre Belon, 2010, p. 158-160 (doc. nr. 11).

Reprodus în: B. A. R., foto LXXIII/11.

⁸⁸ Vezi: Damian P. Bogdan, *Despre daniile românești la Athos*, în „Arhiva Românească”, VI, 1941, extras, p. 35; Petre Ș. Năsturel, *Aperçu critique...*, p. 109-110; idem, *Athos*, p. 129.

Publicații: Ștefan Stoica Nicolaescu, *Din domnia lui Neagoe...*, p. 182-183; *DIR*, B, XVI, I, p. 123-124; *DRH*, B, II p. 304-306; Boško I. Bojović, Tomislav Jovanović, Radu Paun, *Chilandar...*, p. 160-162 (doc. nr. 12).

De mare valoare este și *Tetraevangelul* cu numărul de inventar T 14 din biblioteca mănăstirii⁸⁹. Caligrafiat și decorat, probabil, pe teritoriul Țării Românești în prima treime a secolului al XVI-lea, el cuprinde 272 de file cu dimensiunile de 31,5 x 21,5 cm, este scris în limba slavonă de redacție bulgară – cu semiunciale – și dispune de frontispicii și inițiale ornate cu împletituri și elemente vegetale. Prețioasă este și legătura în piele a manuscrisului, realizată ceva mai târziu, la frontiera secolelor XVI și XVII. În afara celor patru evanghelii volumul mai cuprinde și *tâlcuirile* Sf. Teofilact, arhiepiscopul Bulgariei.

După cum s-a menționat într-unul din paragrafele anterioare, descoperirea la mănăstirea Iviron a unor manuscrise, în mare parte autografe, ale lui Manuil din Corint a permis compararea lor cu manuscrisul grecesc al *Învățăturilor lui Neagoe Basarab* de la mănăstirea Dionisiu și stabilirea paternității lor comune. Unul din manuscrisele descoperite – cu numărul de inventar 512 – îl prezintă *Slujba Sf. Spiridon cel Nou*, caligrafiată de Manuil încă la începutul secolului al XVI-lea, la cererea domnului Țării Românești Radu cel Mare⁹⁰.

Reprodus în: BAR, foto LXXIII/12; Ștefan Stoica Nicolaescu, *op. cit.*, p. 14–15.

⁸⁹ Referitor la acest manuscris vezi: Virgil Cândea, *Mărturii...*, 1991, I, p. 476; Sava Hilandarec, *Rukopisy a starotisky Chilendarské*, în „Vestník Královská České společnosti nauk, třída filozoficko-historicko-jazykozpytná”, Praga, 1896, nr. 134; Sava Hilandarec, *Katalog biblioteke hilendarske na Sv. Gori Atonskoj*, 1906–1908, (manuscris, în biblioteca mănăstirii Hilandar, Muntele Athos), nr. 28; Mateja Matejić, Predrag Matejić, *Hilandar Room Slavic Manuscripts*, Columbus, Ohio State University, 1972, p. 3; Dimitrije Bogdanović, *Katalog Cirilskih Rukopisa Manastira Hilandara*, Beograd, 1978, p. 62, nr. 29; Ion-Radu Mircea, *Manuscrise slavo-române în biblioteci străine*, I, în „Romanoslavica”, 22, 1984, p. 375; Radu Constantinescu, *Manuscrise de origine românească din colecții străine: repertoriu*, București, Direcția Generală a Arhivelor Statului din Republica Socialistă România, 1986, p. 29, nr. 130; Predrag Matejić, Hannah Thomas, *Manuscripts on Microform of the Hilandar Research Library (The Ohio State University)*, Columbus, Ohio, 1992, vol. I, p. 305, nr. 29; Anatoli Arkadievič Turilov, Liudmila Vladimirovna Moșkova, *Slavjanske rukopisi Afonskih obitelej*, Tessaloniki, 1999, p. 91, nr. 192.

Reprodus în: Ohio State University, Hilandar Research Library and Resource Center for Medieval Slavic Studies (OSU HRL); Dimitrije Bogdanović, *Katalog cirilskih rukopisa manastira Hilandara: paleografski album*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1978, pl. 218 (f. 83).

⁹⁰ Referitor la acest manuscris vezi: Spyridon Lambros, II, p. 160–161, nr. 4632; Leandros Vranoussis, *Texte și documente românești inedite din Grecia*, în *Magazin Istoric*, 6, 1972, nr. 2, p. 7; idem, *Les „Conseils” attribués au prince Neagoe (1512–1521) et le manuscrit autographe de leur auteur grec*, în *Actes du IIe Congrès international des études du sud-est européen*, Athènes, 7–13 mai 1970, IV, Athènes, 1978, p. 582.

Legături cu mănăstirile de la Meteora

După Muntele Athos, mănăstirile de la Meteora (în greacă: Μετέωρα) reprezintă al doilea ca importanță complex de mănăstiri ortodoxe din Grecia. Atât domnitorii din Moldova, cât și cei din Țara Românească au acordat sprijin permanent și numeroase daruri așezămintelor monastice din această zonă stâncoasă a Tesaliei. Astfel, la mănăstirea *Moni Metamorfōseōs* (rom. *Schimbarea la Față*) se păstrează scrisoarea lui Dionisie, egumenul mănăstirii, către Mihnea Turcitul, prin care se cere ajutor pentru acest așezământ și sunt amintite daniile anterioare ale voievozilor români, îndeosebi cele ale lui Neagoe Basarab. Dataată aproximativ din anii 1582–1583, această scrisoare este însoțită de hrisoavele doveditoare a daniilor amintite⁹⁷.

Numele lui Neagoe Basarab apare și pe *filele* manuscrise de secol XVI – început de secol XVII, legate în cadrul unui *Miscelaneu* de dată ceva mai recentă, dar tot de secol XVII, aflat în colecția de carte a aceleiași mănăstiri *Schimbarea la Față* (manuscrisul nr. 42)⁹⁸. Aceste file cu rugăciuni, tropare, pashalii ș. a. conțin, de asemenea, și o *Ectenie pentru Io Neagoe voievod*⁹⁹.

Un mare interes pentru studiul epocii în care a trăit Neagoe Basarab îl prezintă cele două manuscrise grecești din biblioteca mănăstirii Varlaam¹⁰⁰ ce conțin *hagiografia* Sf. Nifon.

Primul din aceste manuscrise are 144 de file cu dimensiunile de 21,2 x 15 cm și numărul de inventar *Varl. 38*. El este un *Miscelaneu* de secol XIV–XVI, care – la f. 83–105 – include *Slujba și viața Sfântului Nifon, patriarhul Constantinopolului* scrisă – la comanda lui Neagoe Basarab – de către Gavriil Protul. În acest text destul de amplu sunt menționate ajutoarele primite de Nifon la plecarea din Țara Românească din partea lui Radu cel Mare, – ajutoare – folosite în special pentru lucrările de construcție de la mănăstirea Dionisiu a Muntelui Athos.

Cel de al doilea manuscris (cu numărul de inventar *Varl. 132*) este cu mult mai tardiv – din anii 1783–1784 –, are 78 de file de dimensiunile 21,5 x 15,4 cm și conține la f. 47–73 *Slujba și viața Sfântului Nifon, patriarhul Constantinopolului*. Asemenea altor redacții a *hagiografiei* patriarhului, și aici se fac multe referiri la perioada în care Nifon s-a aflat în Țara Românească. Dar, după cum am subliniat mai sus, în paragraful dedicat *Vieții lui Nifon al II-lea*, redacția dată a *hagiografiei* sfântului este diferită de cea din manuscrisele grecești de la mănăstirea Dionisiu (Ath. Dionys. 661 (olim 610) din anul 1754 și Ath. Dionys. 716 (olim 715) din anul 1775)¹⁰¹.

Mărturii de la Arhivele Generale ale Statului Republica Elenă

Pe teritoriul Greciei, în Arhivele Generale ale Statului Republica Elenă, se păstrează documente extrem de importante pentru studiul istoriei Țării Românești din perioada de trecere de la medieval la modern. Relevantă pentru cercetarea relațiilor politice și militare din sud-estului Europei secolului al XVI-lea este traducerea din limba slavonă în limba română a *tratatului* de stabilire a frontierei între Transilvania și Țara Românească, încheiat de către Neagoe Basarab și Ioan Zápolya pe data de 9 iunie 1520¹⁰². Semnificativ este și faptul că traducerea tratatului a fost făcută la peste un secol și jumătate după eveniment – în 4 iulie 1695 – din porunca lui Constantin Brâncoveanu¹⁰³.

⁹⁷ Referitor la această scrisoare vezi: Nicolae Iorga, *Fundațiuni religioase ale domnilor români în Orient* în „Analele Academiei Române”, Memoriile Secțiunii istorice, București, seria II, t. 36, 1913–1914, p. 866; idem, *Legături descoperite de dl. M. Beza...*, p. 72; Marcu Beza, *Urme...*, p. 80–83; Nikos A. Bees (Nikolaos A. Veis), Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν Μετεώρων, în *Vyzantis*, 1, 1909, p. 294–297; Nicolae Bănescu, *Acte grecești privitoare la Țările Române*, p. 364–366; Eudoxiu de Hurmuzaki, Documente privitoare la istoria românilor adunate și publicate de Nicolae Iorga, vol. XIV, partea 3, București, 1936, p. 3–5; Scrisoarea a fost reprodusă în: Marcu Beza, *Urme...*, p. 81.

⁹⁸ Manuscrisul are 82 de file de dimensiunea 21 x 14,5 cm.

⁹⁹ Referitor la acest manuscris, vezi: Nikos A. Bees, *op. cit.*, I, p. 64, nr. 42.

¹⁰⁰ Mănăstirea are hramul *Tuturor Sfinților*.

¹⁰¹ Referitor la acest manuscris vezi: Petre Ș. Năsturel, *Recherches sur les rédactions gréco-roumaines...*, p. 68–73 și Aimilios D. Mavroudis, *Άγιος Νήφων...*, 2009, p. 167–170.

¹⁰² Documentul provine din *Colecția Chotzis* și se află la cota: K 45 B', nr. 4.

¹⁰³ Virgil Cândea, *Mărturii...*, 1991, p. 429, nr. 415.

Neagoe Basarab și contemporanii săi amintiți în manuscrisele slavone ale Bibliotecii Academiei Române

Biblioteca Academiei Române deține o bogată colecție de scrieri în limba slavonă aparținând perioadei cronologice în care a trăit voievodul Neagoe Basarab. Aici vom oferi descrierile succinte a patru manuscrise (intrate în colecția bibliotecii de la Muzeul de Antichități) – un *Apostol* din anul 1519, o *Sintagmă a lui Vlastares* de început de secol XVI și două *Mineie*, respectiv, din anul 1519 și din anul 1521 – care se remarcă fie prin cuprinsul lor, simptomatic epocii, fie prin însemnările sau notele marginale ale copiștilor-caligrafi.

O carte numită *praxiu*¹⁰⁴

În limba greacă *Cartea faptelor apostolilor* se numește *Vivlion ton praxeon ton apostolon*, iar cuvântul neogrec *praxeon* reprezintă genitivul plural al substantivului *praxis* (rom. *faptă*). Atât cuvântul slavon *praxi* cât și cel românesc *praxiu* sunt grecisme folosite de cărturarii din vechime pentru a desemna cartea *Faptele apostolilor* (sau prescurtat *Apostol-ul*), parte componentă a *Noului Testament*. Manuscrisul slav nr. 202 al Bibliotecii Academiei Române – grație unei însemnări a copistului, aflate la filele 175v–176v – ne amintește de această uzanță terminologică, astăzi uitată: „+ S-a scris această carte numită *praxiu* în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului domn a toată Țara Ungrovlahiei, marele Io Basarab voievod; fiindcă iubiți părinți și preaiubiți frați, după mărirea și prea marea socotință a lui Dumnezeu și după porunca domnului meu, marele jupan Preda, fiul marelui jupan Pârvul vornic, (...) eu mult păcătosul ascultând pe domnul meu, am și început a scrie această dumnezeiască scriptură, cu mână de lut (...) în anul 7028 (1519), eu, prea păcătosul scriitor, Dragomir diacul”¹⁰⁵. Trebuie accentuat faptul că manuscrisul respectiv nu se rezumă doar la *Faptele apostolilor* care ocupă filele 1r–37v. Componenta lui este mai vastă și include *Epistolele apostolilor* precedate de *introduceri* (f. 38r–159v), *Spunerea pentru știință a capetelor pe fiecare zi a Faptelor apostolilor* (f. 160r–167v), *Sinaxarul al celor 12 luni* (f. 167v–175r) și *Prochimenenele Învierii și aleluiaarele pe opt glasuri* (f. 175r–175v). Merită a fi scoasă în evidență și calitatea artistică a manuscrisului. Cele 176 de file ale hârtiei (cu dimensiunile de 30,5 x 21 cm și filigranul *balanță*) sunt caligrafiate în slavonă de redacție sârbească, cu scriere semiuncială, a câte 28 de rânduri pe pagină. Cerneala este neagră, dar la titluri și inițialele s-a folosit chinovarul și culoarea albastră. Paginile 1r, 37r, 43r, 75v, 92v, 104r, 109v, 110r, 116r, 129v, 130r, 132r, 138r, 160r și 165v sunt decorate cu ornamente în culori. Legătura veche a manuscrisului este din piele și lemn, cu ornamente geometrice. Asemenea multor cărți de epocă, *Praxiul* de la Biblioteca Academiei Române conține textul donatorului și blestemul îndreptat contra celor ce vor îndrăzni să fure manuscrisul: „+ Această carte numită anume *Praxiu* a dăruit-o jupan Preda în sfânta mănăstire numită Bistrița, în hramul sfântului Nicolae; fiindcă cine va îndrăzni s-o ducă din acest sfânt hram în alt loc fie călugăr, ori grămatic, sau om de rând, să fie blestemat de 318 părinți, cei din Niceea și să fie părtaș cu Iuda și cu Arie și cu cei mulți care au murmurat și strigat împotriva lui Dumnezeu pe nedrept și să se pârască la cumplita judecată cu sfântul Nicolae; și însuși jupan Preda a spus ca să se scrie acest blestem; și s-a sfârșit această carte în luna octombrie a 26-a zi, la sărbătoarea slăvitului mucenic Dimitrie, în scaunul Craiovei, sub protopopul Vlad Duhu”¹⁰⁶. Judecând după semnătura copistului – diacului Dragomir – și după toponimia indicată la sfârșitul textului blestemului devine clar că manuscrisul a fost caligrafiat la Craiova, în Țara Românească.

Syntagma (Pravila) lui Matei Vlastares

Syntagma alfabetică (în greacă: *Σύνταγμα κατὰ στοιχεῖον*; în slavonă *Pravila*) este un dicționar de drept bisericesc și, parțial, civil, întocmit în anul 1335 de către călugărul și canonistul grec Matei Vlastares. Antologatorul *Syntagmei* și-a propus să reducă dreptul canonic bizantin la o formă mai la îndemână și mai accesibilă decât cea a *Nomocanonului* lui Fotie (anul 883) sau a altor colecții de acte juridice și canonice existente pe atunci în Imperiul Bizantin. El și-a aranjat materia în ordine alfabetică, introducând 24 de secțiuni

¹⁰⁴ *Práxiu, praxiuri*, s. n. Carte bisericească care cuprinde faptele și scrierile apostolilor; *Apostol* – din ngr. *Práxeon* (DEX, 2009).

¹⁰⁵ Petre P. Panaitescu, *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, București, Editura Academiei, 1959, p. 296–297.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 297.

generale, fiecare marcată de câte o literă din alfabetul grec. Aceste secțiuni au fost subdivizate în 303 titluri, ele însele distinse prin litere. Titlurile „colecției” tratează atât reglementările de *drept civil* (*nomoi politikoî*), cât și pe cele de *drept bisericesc*. În prefața lucrării, Matei Vlastares a oferit o scurtă trecere în revistă a istoriei dreptului eclesastic și secular, începând din perioada romană antică. Citând normele legii bisericești, într-o serie de cazuri, Matei a repetat *ad litteram* interpretările făcute anterior de Ioan Zonara sau de Theodore Balsamon, dar nu a oferit și referiri la ele.

Datorită inițiativei patriarhului sârb Ioanichie al II-lea, țarul Ștefan Dușan a ordonat traducerea *Syntagmei* în limba slavonă (de redacție sârbească). Traducerea a fost finalizată în anul 1346, la scurt timp după prima apariție a lucrării în limba greacă. Din Serbia, ținând seama de bunele relații existente între țarii Ștefan Dușan și Ioan Alexandru, *Syntagma* a ajuns să fie copiată și în Bulgaria. Astfel, slavistul rus Vladimir N. Benešević, în anul 1901, a găsit în Biblioteca Sinodală din Moscova un manuscris (nr. 302) al *Syntagmei* datând de la jumătatea sau din a doua jumătate a secolului al XIV-lea. Descriș ca fiind bulgar, acest manuscris ignoră însă regulile de ortografie atribuite patriarhului Eutimie al Târnovei. Fenomenul dat s-ar putea explica prin faptul că aici ar fi vorba de o traducere făcută – pe baza redacției grecești de la Ohrida – undeva în Macedonia, în afara zonei de influență a reformei lingvistice, inițiate de patriarh. În Țările Române *Syntagma* va începe să circule spre mijlocul secolului al XV-lea. Cel mai vechi manuscris este opera grămaticului Dragomir care o va realiza la Târgoviște, în anul 1451, din ordinul domnitorului Ioan Vladislav al II-lea. Două alte copii vor apărea în Moldova: una făcută în 1474, la mănăstirea Neamț, iar alta la Iași, în 1495, operă a grămaticului Damian. La rugămintea țarului rus Ivan cel Groaznic, în Moldova – la mijlocul secolului al XVI-lea – s-a mai făcut o copie în slavonă a *Syntagmei*, dar manuscrisul nu a ajuns la Moscova, ci s-a oprit la mănăstirea Sfântul Onufrie cel Mare de lângă Lvov.

Referindu-ne la traducerile slavone, este necesar a menționa faptul că indiferent de izvodul adoptat – fie el sârbesc, bulgăresc sau vechi rus –, structura de reglementări și acte canonice ale colecției lui Vlastares a fost substanțial deformată, uneori chiar totalmente ruptă. Acest lucru era inevitabil întrucât principiul alfabetic de aranjare a materialului – bun pentru limba greacă – nu putea fi aplicat în mod automat și pentru diversele redacții ale limbii slavone, deținătoare a unui alfabet propriu, distinct de cel grec.

Manuscrisul slavon al *Syntagmei* lui Vlastares din colecția Bibliotecii Academiei Române aparține începutului de secol XVI și are titlul „Adunare pe capitole cuprinzând toate cazurile sfintelor și dumnezeieștilor Pravile, cu truda și în același timp și cu întocmirea celui din urmă dintre ieromonahi, Matei”. Având actualmente numărul de inventar 286 el a fost acum câteva decenii transferat de la Muzeul de Antichități unde, conform datelor lui Aleksandr Iațimirski, avea numărul de inventar 129. Anterior – după cum putem afla din însemnarea logofătului Goran, datată din anul 7160 (1652) și situată pe partea interioară a copertii din urmă – a aparținut mănăstirii Bistrița (Vâlcea).

Cuprinzând 394 de file de dimensiunea 32 x 20 cm, manuscrisul este caligrafiat pe hârtie în scriere semiuncială, a câte 27 de rânduri pe pagină. Deși a fost copiat pe teritoriul Țării Românești, redacția slavonei bisericești a textului nu este cea medio-bulgară, ci cea sârbească. Conținutul manuscrisului include: *Introducerea* (f. 1r–24v), *Lista capetelor (=capitolelor) după alfabet* (f. 24v–33r), textul de bază *al dumnezeieștilor Pravile* (deschise la începutul părții I cu capitolul „Despre cei care s-au abătut de la neprihănirea acestei credințe creștine și cum se cuvine să primim pe cei ce se pocăiesc pentru aceasta”, f. 33v–374r), *Pravila sfântului Ioan Pustnicul* (f. 374r–380v), *Răspunsurile lui Nichita, fericitul mitropolit de Heraclea, către un oarecare episcop Constantin la întrebările despre bigamie* (f. 381r–382r), *A celui între sfinți Nichifor al Constantinopolului Mărturisitorul: Pravila despre cele bisericești alcătuită de el și de sfinții părinți care au fost cu dânsul* (f. 382r–384v), *Din răspunsurile lui Ioan preasfințitul episcop de Chitros către preasfințitul episcop de Durazzo, Cavasila, despre antimise* (f. 384v–392v), *Lista mitropoliților ce țin de patriarhia de Constantinopol* (fără titlu, f. 394v). În interiorul textului de bază al Pravilei mai figurează titlul marginal *Despre Bogomili* (la f. 47r) și *Tăblița Pascalei* (la f. 305r–306r).

Decorul manuscrisului este relativ modest: titluri și inițiale evidențiate cu roșu (chinovar ?), câteva ornamente în culori la f. 1r, 24r și 37v. Legătura volumului este veche, realizată în piele și lemn, cu ornamente stilizate.

Valoarea manuscrisului este sporită de faptul că în cuprinsul volumului se află numeroase însemnări și observații marginale ale lui Udriște Năsturel, scrise cu intenția de a tălmăci, a lămuri sau a corecta unele cuvinte *tehnice* din text. Grație acestor însemnări aflăm că manuscrisul a fost dăruit mănăstirii Bistrița de către cneaghina Despina, soția lui Neagoe Basarab. Astfel, pe partea interioară a copertii din față, găsim textul:

„Această carte de *Pravilă*, alcătuită de Matei și dăruită mănăstirii Bistrița de cneaghina Despina, eu păcătosul Udriște Năsturel din Fierăști am citit-o în anul Domnului 1636, în vremea lui Matei Basarab cârmuitorul Țării Românești de peste munți și a altora, cursul anilor de la facerea lumii [fiind – C.C.] 7144”.

Mărturii din *Minei*

Cuvântul *Minei* provine de la grecescul *οἱ μὲν* – substantiv ce semnifică noțiunea de *lună* (*calendaristică*). Cărțile ce poartă numele de *mineie* sunt cărți de slujbă bisericească, în care sunt cuprinse cântările rânduite la praznicele împărătești, la sărbătorile sfinților celor mari și sfinților de fiecare zi, cântări adunate în 12 volume, după numărul celor 12 luni ale anului, fiecare volum purtând numele lunii pentru care a fost scris. Pe lângă tipicurile slujbelor, în *minei* – de regulă – se află, sub numele de *Sinaxar*, și viețile sfinților ori istoricul sărbătorilor bisericești din luna respectivă.

Colecția Bibliotecii Academiei Române păstrează mai multe manuscrise care sunt contemporane epocii în care a trăit Neagoe Basarab și care conțin textele slujbelor bisericești, oficiate pe parcursul unor luni distincte. În textul de față vom examina doar două manuscrise de acest fel. Este vorba de *Mineiul pe iulie* copiat în anul 1519 și de *Mineiul pe ianuarie*, copiat în 1521. Primul din aceste manuscrise, având cota actuală *Ms. Slav 271* a fost transferat de la Muzeul de Antichități, unde avea numărul 114. Starea de conservare a volumului – conform descrierii lui Petre P. Panaitescu – este precară: există foi putrede, altele sunt rupte. Manuscrisul a fost caligrafiat în Țara Românească, pe hârtie cu filigran *ancoră cu săgeată*. El însumează 159 de file cu dimensiunile 28 x 21 cm și este scris cu litere semiunciale pe două coloane, a câte 30 de rânduri pe pagină. Cerneala este neagră dar titlurile și inițialele sunt evidențiate cu roșu. Legătura manuscrisului este veche și parțial deteriorată, realizată în piele și lemn, cu ornamente geometrice. Limba slavonă bisericească în care a fost scris textul este de redacție sârbească. Din punct de vedere al conținutului, manuscrisul cuprinde *Slujbele sfinților din luna iulie* (f. 1r–158r) care încep cu „ziua sfinților făcători de minuni și fără de arginți, Cozma și Damian, care au suferit [mucenie] la Roma”. Sinaxarele canoanelor lipsesc. Paginile *mineiului* au păstrat mai multe însemnări ale copiștilor, posesorilor sau cititorilor manuscrisului dintre care merită atenție notele de la fila 158v (*Stan, în anul 7174 (1666)* și *O censtete părinte, chir Gherasim ot Bistriță, leat 7174 (1666)*), de la fila 159r (+ *Acest Minei s-a înnoit în vremea egumenului Partenie în zilele lui Io Țerban voievod, luna iunie 14 zile în 7188 (1680)*) și de pe coperta din urmă, partea interioară, în care este indicat anul 7027 (1519) și numele scribilor: a dascălului Matei Croitorul și a grămaticului Mihail. Amintirea, în cea din urmă însemnare, a anului 1519 este extrem de importantă întrucât ea înscrie activitatea celor doi scribi în perioada de domnie a lui Neagoe Basarab. Nu este lipsit de interes nici faptul că „censtetul” părinte – chir Gherasim – era de la Bistrița (Vâlcea), ceea ce confirmă prezența – în secolul al XVII-lea – a manuscrisului dat în colecția de cărți a celebrei mănăstiri.

Cel de al doilea manuscris cu textul *Mineiilor pe luna ianuarie* are cota *Ms. Slav 262* și provine, de asemenea, de la Muzeul de Antichități, unde avea numărul 103. Starea lui de conservare lasă mult de dorit întrucât lipsesc primele 8 foi ale manuscrisului. Manuscrisul a fost caligrafiat la mănăstirea Bistrița, în Țara Românească, de către diecii Dieniș și Dragomir. El este scris pe hârtie cu filigran *balanță în cerc* și însumează 312 file cu dimensiunile de 29 x 21 cm. Caracterele semiunciale, aranjate în câte 23 de rânduri pe pagină, aparțin la două mâini diferite (I, f. 1r–275v și II, f. 276r–312r). Cerneala este neagră, dar titlurile, inițialele, precum și ornamentele de la f. 307r și 312r sunt realizate cu roșu. Legătura manuscrisului este veche, realizată din piele și lemn, cu ornamente geometrice. Slavona bisericească în care a fost scris textul este de redacție medio-bulgară cu influențe sârbești. Din punct de vedere al conținutului, manuscrisul cuprinde *Slujbele sfinților din luna ianuarie* [începutul lipsește, iar textul începe cu *Slujba sf. Vasile din 1 ianuarie*] (f. 1–307). Unele slujbe (de exemplu cea din 30 ianuarie a *Celor trei ierarhi Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare și Grigore Teologul*) au anexat și *Sinaxarul* zilei respective. După slujbe, la f. 307r–312r urmează *Irmoasele*, din toate glasurile. Partea recto a ultimei file (312r) cuprinde însemnarea „păcătosului Dragomir”, unul din cei doi copiști ai manuscrisului. Din ea aflăm că manuscrisul a fost scris la mănăstirea Bistrița și că a fost început de către Dieniș, probabil, tot un călugăr al menționatei mănăstiri. În aceeași însemnare, conform uzanței timpului, este indicat anul finalizării lucrării, sunt invocate blestemele adresate – eventualilor – hoți ai manuscrisului și este amintit domnul Țării Românești din acea perioadă istorică: „+ *Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh s-a sfârșit această carte în luna martie ziua 17; [și] s-a scris această însemnare în sfânta mănăstire Bistrița, în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului domn a toată țara Ungrovlahiei,*

Io Neagoe voievod în anul 7029 (1521); această carte a dăruit-o jupân Preda la biserica Adormirii prea sfintei Născătoare de Dumnezeu; după aceea, cine s-ar încumeta s-o ducă în alt loc, să fie blestemat de 318 părinți [cei din Niceea – C.C.] și să fie părtaș cu Ananie și cu Samfira; Dienenș a început, eu mult păcătosul Dragomir am sfârșit”.

Manuscrisele de lux din vremea lui Neagoe Basarab

În primul sfert al secolului al XVI-lea cartea manuscrisă de lux, împodobită cu frontispicii sau miniaturi, nu a fost atât de răspândită în Țara Românească precum în Moldova. Cele două manuscrise bogat decorate, aparținând epocii lui Neagoe Basarab, sunt un *Evangheliar* (pentru sărbătorile și zilele săptămânii de peste an) și un *Tetraevanghel*. Primul din ele reprezintă un dar al însuși voievodului, ajuns printr-un concurs neclar de împrejurări tocmai la mănăstirea Sucevița, iar cel de al doilea, care a păstrat – nu pe filele codicelui, ci pe ferecătura acestuia – numele lui Marcea postelnicul și al soției sale Marga, sora lui Neagoe Basarab, a fost descoperit de Alexandru Odobescu, în anul 1860, în bogata bibliotecă a Mănăstirii Bistrița (jud. Vâlcea), alături de alte numeroase manuscrise și tipărituri de mare valoare, care au fost transferate la scurt timp după aceea Muzeului Național de Antichități din București pentru ca mai târziu, să ajungă la Muzeul de Artă Religioasă – înființat în 1931 – iar, de acolo, în anul 1949, să intre în fondurile actualului Muzeu Național de Artă al României. Evident că numărul și varietatea tematică a manuscriselor luxos decorate era cu mult mare. Necesitatea în cărți de cult diferite și existența în Valahia a unor scriitori mănăstirești de tipul celui al mănăstirii Dealu și, posibil, a celui al mănăstirii Bistrița, ctitorie a boierilor Craiovești, justifică pe deplin această afirmație. Din nefericire, pierderea și – în consecință – absența în Muntenia și Oltenia a unor manuscrise similare ca valoare și calitate celor amintite mai sus nu permite o analiză paleografică bazată pe un eșantion mai vast de exemple și nu favorizează o încadrare stilistică mai pertinentă.

După cum a remarcat istoricul de artă Tereza Sinigalia, caligrafierea foarte elegantă a titlurilor și a textului celor două evanghelii amintește de codicele moldovenești din secolul al XV-lea: în frontispiciile lor regăsim un tip înrudit de motive decorative bazate pe cercuri înălțuite, de sursă similară, chiar dacă mai puțin rafinate cromatic¹⁰⁷. Aceste similitudini nu permit înscrierea manuscriselor într-o tradiție valahă locală, ci mai curând le situează într-o zonă de influență a decorului de carte din țara vecină. Absența portretelor evangheliștilor în cele două cărți, este, de asemenea, o caracteristică care indică spre Moldova, unde o bună parte din manuscrise nu includeau acest tip de imagini figurative, ci se rezumau doar la frontispicii și letrine.

Trebuie accentuat și faptul că influența decorului frontispiciilor moldovenești nu se limitează doar la cartea de lux manuscrisă. O serie de lingviști și istorici au remarcat asemănarea dintre *Tetraevanghelia*¹⁰⁸ tipărită în 1512 de către călugărul sârb Macarie, venit în Țara Românească, și *tetraevangheliile* moldovenești din timpul lui Ștefan cel Mare, concluzia lor fiind că tiparul macarian a fost inspirat de manuscrisele lui Gavril Uric.

Referitor la sursele decorului manuscriselor moldovenești de secol XV au fost lansate mai multe presupuneri. Au fost vehiculate ipotezele unor influențe bizantine, sud-slave și chiar armene (?). Plauzibilă pare a fi ipoteza conform căreia originea motivelor decorative din frontispiciile lui Uric este sud-dunăreană, acest tip de decorație fiind frecventă în arta sârbă a Evului Mediu.

Influența lui Gavril Uric

După cum consemnează Liana Tugearu în *Miniatura și ornamentul manuscriselor din colecția de artă medievală românească a MNAR*, „decorația manuscriselor lui Gavril Uric, constă în primul rând în frontispicii, care au aspectul părții superioare a unui portal, cu deschiderea în acoladă: din vârful acestei acolade atârână un ciucure care, după unii cercetători, ar putea fi un element derivat dintr-o cheie de boltă ornamentală; în interior, câmpul frontispiciilor este decorat cu împletituri de cercuri înălțuite suprapuse de o rețea de X-uri. Alături de aceste motive din împletituri geometrice, la frontispiciile mici ale capitolelor ajutătoare apar palmete, semipalmete, inimi sau frunzulițe, toate înșiruite pe vrejuri șerpuitoare, precum și motivul frânghiei, din două

¹⁰⁷ Tereza Sinigalia, *Miniatura din țara Românească în secolele XVI–XVII*, în *Arta din România: din preistorie în contemporaneitate*, vol. I, București-Cluj, 2018, p. 388–389.

¹⁰⁸ Un exemplar de lux din această *Tetraevanghelie*, tipărită în 1512 pe pergament (celelalte exemplare fiind pe hârtie) și colorată de mână, se păstrează în colecția Muzeului Național de Artă al României, respectiv Tp 1 MNAR.

sau trei ițe împletite. (...) Începutul fiecărei evanghelii este marcat și de câte o inițială policromă ornată, desfășurată pe înălțimea a șase până la opt rânduri, concepută în același sistem decorativ ca și frontispiciile mari (...)”¹⁰⁹.

Conform opiniei aceleiași cercetătoare, „*modul* cum Gavril Uric a desenat și pictat frontispiciile și inițialele policrome cu împletituri de motive geometrice – folosite de el și anterior, în primul codice copiat în 1424, cât și în cel din 1429 – a dat naștere unor noi teme decorative, care s-au perpetuat și s-au statornicit ca modele pentru manuscrisele moldovenești până în secolul următor (...)”¹¹⁰. Dar aceleași teme și motive, aceeași punere în pagină se vor regăsi și în decorația manuscriselor din Țara Românească, cum putem demonstra grație amintitului *Tetraevanghel* din colecția Muzeul Național de Artă al României (inv. ms. 7/12614) realizat la comanda jupanului Marcea, mare postelnic, și jupaniței Marga.

¹⁰⁹ Liana Tugearu, *Miniatura și ornamentul manuscriselor din colecția de artă medievală românească a MNAR*, vol. II, București, 2006, p. 8.

¹¹⁰ Ibidem, p. 7.

¹¹³ Conform descrierii Liane Tugearu: filele lipite pe copertele II și III prezintă rupturi și îndoituri; primele și ultimele file sunt mai deteriorate decât restul cărții și cu pete de murdărie pe margini; filele desprinse sunt 1, 94, 99, 116, 123, 124 și 131 (parțial), 132, 140 și 147–149 (parțial), 154–156 (parțial), 221–228, (desprinse trei sferturi și foarte deteriorate pe margini, cu îndoituri și lacune); toate filele desprinse au îndoituri și mici rupturi pe margini; colțul din dreapta jos, la toate filele, este mai mult sau mai puțin deteriorat, ros, fisurat sau lacunar; pe multe file apar pete galbene pe marginea de jos sau pe cea laterală, mai rar și pe cea de sus; pe alocuri se observă pete de ceară; rupturi la ff. 45, 129, 138, 169; lacune la: f. 1 (mai scurtă), f. 38 (pe latura de jos), f. 57 (lângă cotor, jos), f. 76 și ff. 94–96 (în colțul din dreapta, jos), f. 167 (tot colțul din dreapta lipsă), f. 201 (pe marginea din dreapta), f. 214 (pe marginile de jos și de sus), f. 221 (jumătate din marginea dreaptă); ff. 97 și 107 sunt adăugate de la origine, prin lipire de o fâșie îngustă de cca. 1 cm, păstrată de-a lungul cotorului, din filele inițiale, care au fost tăiate, probabil din cauza unor greșeli din text. Copertele au catifeaua ușor roasă, iar plăcile ferecăturii sunt în stare relativ bună, cu mici deteriorări: coperta I are colțul din dreapta sus îndoit, iar coperta a IV-a (parțial desprinsă de pe scoarța de lemn!) pe cel din stânga jos, rupt. Câteva zale sunt lipsă la cotor; încuietorile lipsesc, din ele păstrându-se pe copertele I și II doar câte patru mici fragmente, prin care ele se fixau de aceste coperte; vezi: Liana Tugearu, *op. cit.*, p. 99–100.

***Tetraevanghelul* postelnicului Marcea**

Din punctul de vedere al conținutului, *Tetraevanghelul* cuprinde următoarele titluri: Capitolele Evangheliei de la Matei (ff. 2r–3r), Predoslovie lui Theofilact, arhiepiscopul bulgăresc, de la Evanghelia de la Matei (ff. 3r–5r), Evanghelia de la Matei (ff. 8r–58v), Capitolele Evangheliei de la Marcu (f. 59r–v), Predoslovie la Evanghelia de la Marcu (ff. 60r–61r), Evanghelia de la Marcu (ff. 62r–96v), Capitolele Evangheliei de la Luca (ff. 97r–98v), Predoslovie la Evanghelia de la Luca (f. 98v), Evanghelia de la Luca (ff. 100r–163v), Capitolele Evangheliei de la Ioan (f. 164r), Predoslovie la Evanghelia de la Ioan (ff. 164r–166r), Evanghelia de la Ioan (ff. 167r–213r), Învățătură despre folosirea numărului evangheliilor pentru toți anii, de unde începe și unde se sfârșește (f. 213r–v), Învățătură pentru fiecare (orice) zi, ce Evanghelie trebuie rostită, în duminicile întregului an (ff. 214r–218r), Sinaxar, cu Dumnezeu, pe douăsprezece luni (ff. 219r–224r), [Capitolele] din felurite evanghelii, de trebuință la sfințirea maslului cu șapte popi; la sfințirea bisericii; la pomenirea sfinților; a mucenicilor; pentru cei bolnavi; când năvălesc dușmanii; pentru spovedanie; pentru frică (etc.) (ff. 224v–225v), Tipicul glasurilor și a Evangheliilor la Înviere, la Utrenie și ale Apostolului și Evangheliei la Liturghie (f. 226r).

Pictura manuscrisului cuprinde patru frontispicii mari (la începutul fiecărei Evanghelii), împodobite cu motive decorative. Fiecare din aceste frontispicii se poate înscrie, ca formă generală, într-un dreptunghi; el este puțin mai îngust decât lățimea textului paginii și are aspectul părții superioare a unui portal, datorită faptului că este străpuns pe latura de jos de o deschidere. În afara frontispiciilor mari, manuscrisul mai cuprinde și patru frontispicii înguste de capitole, cu motive decorative. Aceste frontispicii sunt încadrabile în dreptunghiuri formate din împletirea, respectiv, a două (f. 2r, f. 164r), trei (f. 97r) sau patru ițe (f. 59r), pictate în interior. Alături de aceste motive din împletituri geometrice, „la frontispiciile mici ale capitolelor apar palmete, semipalmete, inimi sau frunzulițe, toate înșiruite pe vrejuri șerpuitoare, precum și motivul frânghiei, din două sau trei ițe împletite...”¹¹⁴. Mai există un *frontispiciu de coloană*, cu motive decorative (f. 214r): el este „încadrabil într-un dreptunghi, format din împletirea a șase ițe, desenate cu roșu-cărămiziu și pictate cu albastru și cu ocru-muștar; firele au de-a lungul lor culori diferite, după ce trec printr-un nod al împletiturii schimbându-și uneori culoarea. La capete, împletiturile se termină cu câte două volute, iar de jur împrejurul împletiturii apar stelute verzi”¹¹⁵. Decorul paginii de început a fiecărei din cele patru evanghelii cuprinde și litere-inițiale policrome ornate, de mari dimensiuni, desfășurate pe înălțimea de la cinci până la nouă rânduri de text.

Concluziile la care putem ajunge după o detaliată analiză a frontispiciilor și inițialelor din *Tetraevanghelul* postelnicului Marcea ar putea fi rezumate în felul următor: motivele geometrice prevalează asupra motivelor vegetale stilizate, iar limbajul decorației policrome ornate certifică o puternică influență a motivelor moldovenesti, apărute cu aproape un secol în urmă, sub pana lui Gavril Uric. Grație desenului sigur și aspectului *prețios* al manuscrisului (termenul îi aparține Liane Tugearu!)¹¹⁶ aceste frontispicii devin similare unor sofisticate broderii sau rafinate *cloisonné*-uri.

¹¹⁴ Liana Tugearu, *op. cit.*, p. 8.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 105.

Un posibil dar al lui Neagoe Basarab în Moldova: *Evangheliarul de la Sucevița*

Evangheliarul lui Neagoe Basarab aflat actualmente în biblioteca mănăstirii Sucevița (numărul de inventar 30, cota 25/1863; numărul de inventar vechi: 7,92)¹¹⁷ s-a găsit o vreme și în custodia Muzeului Național de Istorie a României, unde a fost înregistrat cu numărul de inventar 9192. Hârtia albă, groasă și lucioasă a manuscrisului are două tipuri de filigran: inel (Briquet, III, nr. 696, anul 1506) și coroană (Briquet, III, nr. 4651, anul 1491). După filigrane se poate aprecia că textul a fost copiat după anul 1506, folosindu-se atât stocuri de hârtie de început de secol XVI, cât și stocuri mai vechi, de sfârșit de secol XV. Manuscrisul de 389 de file (cu dimensiunile de 38 x 28 cm) este constituit din 48 de caiete a câte 8 file, la care se adaugă primul caiet, care are doar 5 file. Textul *Evangheliarului* este caligrafiat în scriere semiuncială, pe o singură coloană cu 20 de rânduri pe pagină. Cerneala folosită este neagră, dar titlurile și inițialele sunt acoperite cu aur coloidal sau chinovar, iar câteva inițiale – cu culoare albastră. Frontispiciile – bogat împodobite cu împletituri, cercuri îmbinate cu vrejuri și animale stilizate – sunt, de asemenea, viu colorate și ornate cu aur (vezi: f. 2r și f. 329v).

Scris de către un caligraf necunoscut într-o limbă slavonă de redacție românească, *Evangheliarul* cuprinde următoarele titluri: *Sfânta Evanghelie de la Ioan în sfânta și marea duminică a Paștelui* (f. 2r – 329r), *Sinaxar cu Dumnezeu pe 12 luni* (f. 329v – 378r), *Evanghelii diferite pentru orice trebuință* (f. 378r – 379v), *Stâlpii: indicații privind evangheliile și tipicul bisericesc* (f. 380r), filele 1 și 381 sunt albe. Tot textul manuscrisului este împărțit pe zile, în ordine liturgică, *pentru duminicile, sărbătorile și zilele săptămânilor de peste an*.

În general, *Evangheliarul* este bine păstrat: doar ferecătura este puțin distrusă la cotor iar de la cele două încuietori au rămas numai butonii de susținere.

¹¹⁷ Olimpia Mitric, Tugearu, *Catalogul manuscriselor slavo-române din Biblioteca Mănăstirii Sucevița*, Iași, 2018, p. 158–159, nr. 37.

ARTELE PLASTICE LA BUCUREȘTI ÎN PERIOADA NEUTRALITĂȚII (IULIE 1914 – AUGUST 1916)

de MARIANA VIDA

Abstract. In the history of Romanian Art, the period of the Great War (1914–1918) was usually analysed as a whole. This research is focused only on the Neutrality Time in Romania, meaning July 1914 – August 1916. As a result we find a surprisingly rich artistic life, a great number of collective exhibitions or one man shows. In this period grows the synchronization of the Romanian painting, sculpture, drawing and engraving with the early European 20th century stylistic movements as Naturalism, Historicism, Symbolism, Expressionism or Cubism.

Keywords: The Artistic Youth, The Art Association, The Association of Independent Artists, Symbolism, Naturalism, Historicism, Expressionism, Cubism.

În perioada neutralității¹, la București viața artistică, respectiv expozițiile, colective și personale de pictură, sculptură, arhitectură și arte decorative, se desfășura din plin, iar piața de artă și colecționarii se înmulțeau, ca și în anii precedenți de pace². Situația se va schimba decisiv în timpul ocupației germane³, când evenimentele artistice se vor rări și când, dorind să păstreze „aparențele” administrația străină va încuraja mai ales organizarea de expoziții colective cu vânzare, un fel de bazare, unde erau prezenți artiști mai mult sau mai puțin cunoscuți sau dispuși la compromisuri.

În epoca celor doi ani de neutralitate manifestările artistice erau însă relativ bine organizate. Sălile de expunere, de multe ori improvizate, erau insuficiente, puțin spațioase sau bine luminate. Ateneul Român rămânea un loc privilegiat, în timp ce membrii Tinerimii Artistice aveau în folosință clădirea proprie, cele 10 săli de la „Panorama Grivița”, din strada Colței în vecinătatea Primăriei Capitalei, transformată în sală de expoziții. Clădirea avea plan circular, nouă săli de expunere și un bufet, publicat în catalogul Tinerimii din 1910⁴. Panorama moștenea o clădire circulară în care se afla o frescă de mari proporții desfășurată de jur împrejurul unei încăperi circulare și iluminate de sus numai pe anumite sectoare, astfel încât spectatorul aflat în mijlocul încăperii, în semiobscuritate, să aibă iluzia unei imagini reale; erau evocate bătălii din timpul Războiului de Independență⁵.

Situația artelor plastice în perioada iulie 1914, 1915 și august 1916 se poate reconstitui cu greu prin acumularea de informații disparate. În lipsa unei „bănci de imagini” sistematice, datele din cataloagele timpului, rezumate uneori numai la simple liste de lucrări, și în care, și din motive financiare, nu erau reproduse decât câteva dintre operele expuse, fac anevoioasă orice reconstituire. Sunt unii artiști despre care nu se poate decât aproxima câte ceva, la alții sunt descrieri sumare ale unor opere expuse, în articolele critice

¹ Lucrările reproduse fac parte din patrimoniul Muzeului Național de Artă al României (MNAR) și încearcă să respecte, în mare, ca datare perioada anilor 1914–1916. Țin să mulțumesc pe această cale sprijinului acordat în realizarea documentației, de către doamnele Costina Anghel și Victoria Oancea, conservatori la Galeria de Artă Românească Modernă a Muzeului Național de Artă al României.

² Vezi Petre Oprea, *Colecționari de artă bucureșteni*, Ministerul Culturii și Cultelor, Direcția pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național a Municipiului București, București, 2007.

³ Pentru perioada Marelui Război, vezi Adrian-Silvan Ionescu, *Plasticienii sub arme*, în *Atelier de front. Artiști români în marele război 1916–1918*, Muzeul Național de Artă al României, București 2018, p. 27–43.

⁴ Vezi: *A noua expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică, în localul propriu de lângă Primăria București*, [aprilie], 1910, p. 3.

⁵ Un exemplu de panoramă modernă este Panorama Borodino de la Moscova, realizată în 1960, cu secvențe din celebra bătălie cu Napoleon.

din presă. Perspectiva actuală asupra artelor plastice din acești ani este nu numai incompletă, dar nu este corelată nici cu mișcarea stilistică europeană. Lipsa monografiilor și a cataloagelor patrimoniale este și azi din păcate o realitate. Artiștii acestei perioade pe care Sextil Pușcariu o numea inspirat „călare pe două veacuri” sunt încă mari necunoscuți, care au avut de suferit rigorile unei taxonomii bazate de multe ori pe criterii extraartistice. De multe ori mici măștri, autori ale unor lucrări remarcabile au încercat și la București sau Iași să se sincronizeze nu numai cu rezultatele ale *plein-airului*, respectiv cu impresionismul și postimpresionismul, dar și cu naturalismul, istorismul, expresionismul, simbolismul sau cubismul. Un cuvânt ar trebui spus despre problematica complexă a postimpresionismului care acoperă – uneori arbitrar – o multitudine de expresii plastice de la cele convenționale, de pictură în tehnica impresionistă realizată după impresionism, dar și de experimente extreme precum sintetismul, pointilismul ori „constructivismul” cézannian.

Perioada de neutralitate a României constituie o afirmare fără precedent a creativității artistice a pictorilor, sculptorilor și arhitecților, care aduc în numeroase expoziții colective sau personale o parte din energia acumulată în anii de formare în marile centre artistice ale apusului. „Am văzut la Alte Pinakothek opere de pictură și sculptură care m-au înflăcărat. Voi lucra și eu odată așa? Voi face tot ce mi se cere, tot ce e necesar ca să reușesc. Nu voi economisi nici timp, nici puteri, scria una dintre cele mai ambițioase și dotate artiste pictore, Cecilia Cuțescu în *Jurnalul* pe care îl ținea la München în 1897–1899⁶. La rândul său, Jean Al. Steriadi scria tatălui său în 1906, când îl cunoaște pe Lucien Simon: „Am fost foarte fericit că am făcut cunoștința lui Simon; la el acasă am văzut o grămadă de picturi, desenuri și acuarele superbe. Mi-au plăcut foarte mult două copii după Velázquez și două acuarele după Botticelli. În orice caz, nu voi lăsa această admirabilă ocaziune de a mă apropia de un pictor atât de interesant”⁷.

Intuind pericolul războiului care urma să cuprindă și țara noastră, artiștii au expus mult și divers. Vom trece în revistă cronologic unele dintre cele mai semnificative manifestări artistice din perioada iulie 1914 – august 1916, cu observații asupra înnoirilor de ordin plastic, stilistic și tematic – în contextul absenței de monografii și studii despre mulți dintre artiștii expozanți în acești ani tulburi ai războiului. Este perioada unei schimbări de generație și de mentalitate pe care o va cauza Primul Război Mondial. Fractura de ordin spiritual și moral, impusă de ororile războiului în contrast cu prosperitatea și nonșalanța unei „Belle Époque” iremediabil pierdute, va marca definitiv multe conștiințe artistice și pe plan autohton.

În ceea ce privește asociațiile de breaslă, cu excepția *Salonului Oficial*, a *Societății Cercul Artistic* și a *Societății Tinerimea Artistică*, ale căror activități se vor continua desigur în alt context și după război, consemnăm manifestările *Asociației Artistice* (1913–1916), *Asociației Artiștilor Independenți* (1915–1916) și *Societății Cenușarul Idealist*⁸. Pe lângă acestea au avut loc și un mare număr de expoziții personale ale unor artiști consacrați sau de debut ale unor artiști care se vor afirma în perioada de după Marea Unire.

Înființată în 1865, după modelul manifestărilor franceze, *Expoziția artiștilor în viață* sau *Salonul Oficial*, acoperea o reală necesitate, concretizată în afirmarea unei relații directe între artist și public. Pusă sub administrația Ministerului Instrucțiunii și al Cultelor, expoziția se adresa specialiștilor și se organiza în principiu primăvara, având un regulament de funcționare, un juriu care efectua selecția, liste cu artiștii recompensați și lista operelor expuse pe categorii: pictură, sculptură etc. Din păcate nu a existat o consecvență organizatorică (1865, 1868, 1870, 1874, 1881, 1894–1899, 1902, 1905, 1909–1916), titulatura a fost diferită, fie *Expoziția artiștilor în viață*, fie *Salonul oficial*, iar activitatea de jurizare a fost de multe ori marcată de subiectivism, Salonul oferea posibilitatea de manifestare deopotrivă artiștilor consacrați, cât și debutanților, absolvenți ai Școlii de Belle-Arte.

În perioada analizată, Salonul Oficial se deschide în mai 1914 cu o participare numeroasă, cuprinzând 359 de opere de pictură, sculptură, desen, gravură, arhitectură și artă decorativă. În cronică sa din *Universul literar*, scriitorul și criticul Ion Gruia (alias Nicolae Pora)⁹ este nemulțumit de sistemul de jurizare, cu aceleași personalități care nu se implică în realizarea selecției și de organizarea eteroclită a expoziției (în Rotonda Ateneului și în hemiciclul scării monumentale, spațiu considerat impropriu). Deplânge lipsa unui local specializat pentru Școala de Belle-Arte, dar și pentru Pinacotecă. În acest context, vede însă ca lăudabilă încercarea unor artiști de a aduce ceva nou în expozițiile girate de stat. Citează în continuare câteva nume de artiști între care pictorii: Titus Alexandrescu, Leon Al Biju, P. Bulgăraș, Marin Georgescu, Nicolae

⁶ Vezi Cecilia Cuțescu Storck, *Fresca unei vieți*, 2006, p. 35

⁷ Călin Dan, *Steriadi*, 1985, p. 12 și nota 61.

⁸ Vezi Petre Oprea, *Societăți artistice bucureștene*, București 1969.

⁹ Vezi Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime*, București, 1978.

Grimani, Pascali, Costin Petrescu, Jean Neyliès, Gabriel Popescu, Maria Ciurdea Steurer, Theodorescu Sion, Petre Troteanu. Între sculptori îi menționează pe Constantin Bălăcescu, Filip Marin, Paciurea, Pavelescu-Dimo și Iordănescu și pe mai tinerii Boambă, Mateescu, Mățoanu, Jalea, Chiciu și Severin¹⁰.

Cu altă ocazie, de astă dată cu pseudonimul de Nicolae Pora, în cronică din *Calendarul Minervei pe anul 1915*, privește Salonul ca „un mixtum compositum față de expozițiile Tinerimii, dar o posibilitate oferită artiștilor de carieră și începătorilor de a-și prezenta operele. Referindu-se indirect la G. D. Mirea, directorul Școlii de Belle-Arte, prezent în majoritatea juriilor, consideră că „însăși orânduirea salonului este făcută prea *ad libitum*, după bunul plac al cutărui sau cutărui staroste al artei care, fără să vrea tinde să fie părtinitor, când este vorba de foști sau actuali elevi”¹¹. Numai o comisie alcătuită din artiști ar putea „evita ploaia de bilete și scrisori de recomandare cu care atâtea fețe alese hotărâsc, cu ajutorul oficialității, introducerea mediocrităților la < Salon >”¹².

În continuare criticul descrie pe scurt lucrările expuse la Salonul din 1914: pastelurile și uleiurile lui Titus Alexandrescu (prezent cu 7 peisaje, naturi statice și un nud), compozițiile frumos gândite ale lui Leon Biju, și ale surorii sale Alexandrina Biju, *Autoportretul* lui Dimitrie Brăiescu ce relevă studiul realismului aprofundat al școlii müncheneze. Este remarcat un portret de Bulgăraș, cel ce va deveni unul dintre portrețiștii oficiali al Casei regale după Primul Război Mondial, peisajele lui Marin H. Georgescu, admirator al școlii franceze de la 1830. Nicolae Grimani expune patru lucrări „în monocromie” cu tentă simbolistă (*Salomea, Reverie, La toaletă, Elegie*). După succesul expoziției din 1913 în care se vorbea de „naturalismul” picturii sale¹³ și a celei din martie 1914¹⁴, Theodorescu Sion a figurat cu 10 lucrări, majoritatea peisaje de la Balcic și cinci acuarele grupate sub titlul de „impresii”.

Salonul din 1915¹⁵ era dominat de un mare pictor decedat prematur, Oscar Obedeianu (1885–1915), care prezenta o pânză de dimensiuni colosale *Ștefan cel Mare la Racova* (achiziționată pentru Pinacoteca Statului, azi la Muzeul Militar Național). Fiu al unui colonel participant la Războiul de Independență, Oscar Obedeianu provenea dintr-un mediu pentru care istoria juca un rol important. Urmează Școala de Belle-Arte cu Theodor Aman care, intuiește meritele tânărului pictor și îl susține să-și continue studiile în străinătate. Va pleca la München în 1886 la Academia regală bavareză unde lucrează până în 1893, în atelierul profesorului Ferdinand Wagner, specializat în pictura cu subiecte istorice. Primește la absolvire medalia de argint pentru o compoziție despre Războiul de Independență și o medalie de onoare pentru compoziția *Vodă Carol pe câmpul de luptă*. Referitor la această compoziție, artistul relatează cu umor un episod, petrecut între el și maestrul său Wagner, caracteristic schimbării de viziune, privitor la eliminarea unor șabloane în redarea unui „erou” în acțiune¹⁶. El se va dedica reconstituirii epopeii lui Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș, Mihai Viteazul sau Războiului de Independență și va călători des la țară pentru a-i observa pe țărani, vara sau iarna în costumele specifice, va aduna „arămuri originale turcești și vechi românești”¹⁷, pentru un plus de autenticitate. La salonul din 1915 figura și cu compozițiile *Călugărenii* (fostă în colecția Bogdan-Pitești), *1812* (achiziționată de Minister pentru Pinacotecă) sau *Preda Buzescu*.

În măsura în care Obedeianu adoptă viziunea academică în cazul unor subiecte istorice pentru a reconstitui epoci revolute putem vorbi de Istorism, ca și în cazul unui tânăr pictor Ion Stoica-Dumitrescu (1886–1956) absolvent al Școlii de Belle-Arte cu Mirea și Strâmbu. Pasionat de subiecte istorice va colabora cu Nicolae Iorga (1905–1909). Este beneficiar al primei burse „Grigorescu” și pleacă, în toamna anului 1909, la München, unde îi întâlnește, aflați la studii, pe Nicolae Mantu, Horațiu Dimitriu, Grigore Manea, Marius Bunesu sau Nicolae Tonitza. Este elevul maestrului Angelo Jank, pictor de compoziții istorice și animalier.

¹⁰ Ion Gruia, *Artă și artiști. Salonul Oficial*, în *Universul literar*, nr. 20, 18 mai, 1914, p. 5.

¹¹ Nicolae Pora, *Mișcarea artistică. II. Salonul Oficial*, în *Calendarul Minervei 1915*, București, p. 184–187.

¹² Ibidem.

¹³ G. Duma, *Pictorul Theodorescu Sion* în *Luceafărul*, nr. 12, Sibiu, 16 iunie, 1913, p. 376.

¹⁴ *Expoziția Theodorescu-Sion*, strada Franklin 6 bis, vis-a-vis de Ateneu, 2–23 martie 1914 (a expus 76 de lucrări, pictură, pastel, desen și acuarelă). Vezi și O. C.T. (Octavian Tăslăuanu), *Expoziția pictorului Theodorescu-Sion*, în *Luceafărul*, nr. 8, Sibiu, 16 aprilie 1914, p. 248–249.

¹⁵ Vezi Nicolae Pora, *Mișcarea artistică. II. Salonul Oficial*, în *Calendarul Minervei 1916*, București, p. 179–183.

¹⁶ N. Pora, *Un pictor național: Oscar Obedeianu*, în *Calendarul Minervei 1916*, p. 232 („Lucram tocmai la *Vodă Carol pe câmpul de luptă*, într-un manej, unde aveam un cal închiriat. Cu luna. Isprăvisem tot și în cele din urmă m-am pomenit într-o zi cu Wagner însuși la spatele meu. <Frumos, foarte frumos îmi spuse el, dar păcat că nu l-ai făcut pe prinț cum ți-am spus eu ! >. El spusese să-l reprezint pe domnitor cu capul gol, cu mantaua pe umăr și cu o aripă a mantalei în vânt <cum îi stă bine unui erou>.”)

¹⁷ Apud Eleonora Costescu, *Artiștii Storck. Saga unei familii de artiști de-a lungul unui veac și jumătate*, 2000, București, 1996, nota 209, p. 97.

Sub îndrumarea acestuia, tânărul Stoica își însușește tehnica redării cailor. În 1915 deschide prima expoziție personală în Sala Minerva, ilustrează o nouă ediție a poeziilor lui Eminescu și expune la Cenaclul Idealiștilor. Intrarea României în Război întrerupe această prestigioasă activitate, fiind mobilizat și trimis pe frontul din Dobrogea. Aici, în luptele de la Turtucaia este grav rănit. Istorismul a fost puțin analizat de către istoricii de artă români¹⁸. În cazul lui Obedeanu sau al lui Stoica avem de-a face cu „o trăire a istoriei transformată în conștiință istorică”, adaptată ideologic¹⁹.

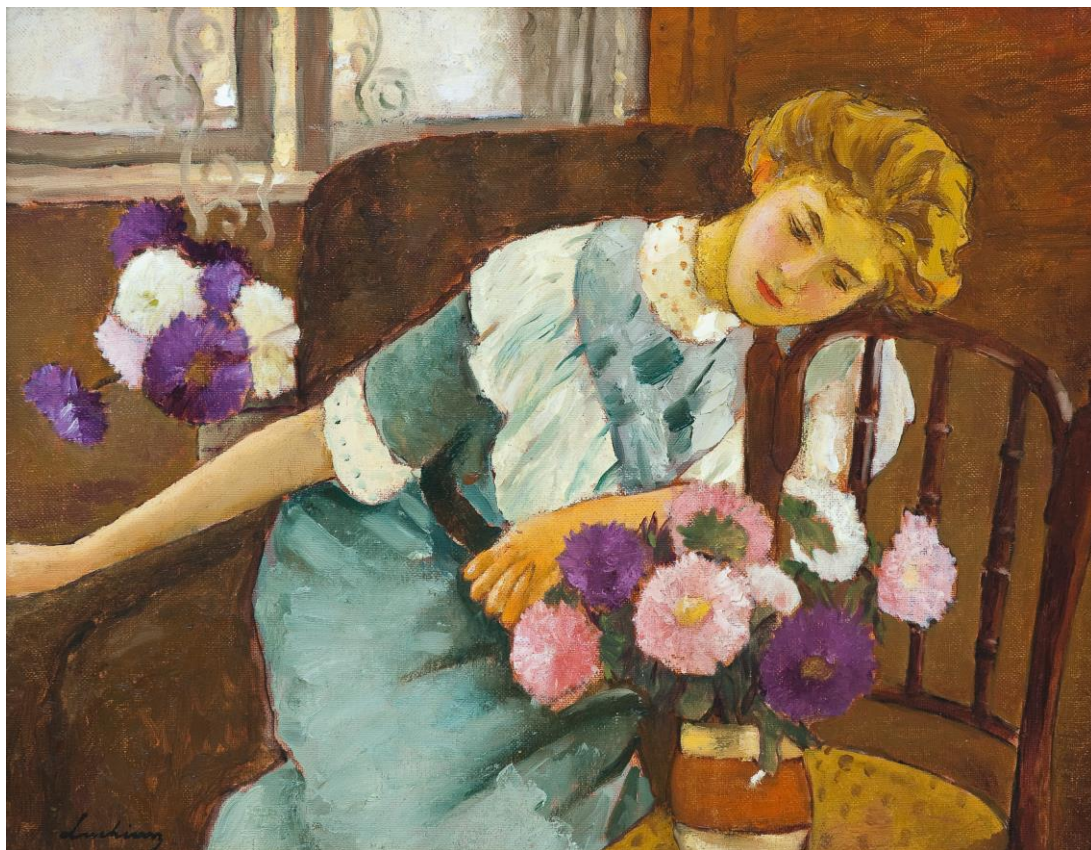


Fig. 1. ȘTEFAN LUCHIAN (1868–1916), *Lorica cu crizanteme*, 1913, Inv. 3733, Copyright MNAR.

Revenind la Salonul din 1915, Costin Petrescu, la rândul său un maestru cu o viziune istorică, expune portrete în care excela (*Portretul doamnei Cantacuzino*) și peisaje, Ștefan Luchian era prezent cu opt lucrări (*Scrânciobul*, *Florăreasa*, *Trandafiri*, *Pe terasă*, *Lorica*, *Albăstrele*, *Lica*, *Garoafe*), „adevărate juvaeruri de artă, în care nu știi ce să admiri mai mult – originalitatea culoriturii sau minunata iluzie a vieții deșteptate de acest mare pictor al țării noastre”²⁰.

Sculptura era bine reprezentată datorită activității la Școala de Belle-Arte a maestrului Paciurea creator de școală; se remarcă Severin care expune portretul poetului Macedonski și lucrarea de factură simbolistă, *Vers l'Infini*, pe care o studia în diverse variante. Tot Severin expune schițe de mici dimensiuni, realizate probabil în Italia.

O personalitate căreia i se prezice un frumos viitor este tânărul Ion Jalea (1887–1983). Sculptor, elev la gimnaziul din Constanța, beneficiază de lecțiile de desen ale pictorului Dimitrie Hârlescu. După ce absolvă în 1908 Școala de Arte și Meserii, urmează studiile Școlii de Arte Frumoase din București, avându-i profesori pe sculptorii Frederic Storck și Dimitrie Paciurea. De la Paciurea își însușește tehnica modelajului și o știință superioară a construcției formelor. Viziunea sa realistă este nuanțată de preceptele impresionismului rodinian, așa cum apare în grupul statuar *Căderea îngerilor* (1915), unde zbuciumul lui

¹⁸ Gheorghe Vida, *Istorismul și pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Câteva repere*, în *Artă românească. Artă Europeană. Centenar Virgil Vătășianu*, Oradea, 2002, p. 323–329.

¹⁹ *Ibidem*, p. 323.

²⁰ Nicolae Pora, *Mișcarea artistică. II. Salonul Oficial*, în *Calendarul Minervei 1916*, op. cit., p. 181–182.

Lucifer a fost asimilat propriilor frământări. Studiază la Paris, la Academia Julian, cu sculptorul Paul Landowski, autorul lucrării *Isus Mântuitor* de la Rio de Janeiro, cu Henri Bouchard, autorul *Monumentului Reformei* de la Geneva, și cu reputatul pictor de compoziții istorice Jean-Paul Laurens.



Fig. 2. HORIA BOAMBĂ (1889–1923), Cap de expresie 1913–1914, Ghips, Inv. 5/63.758, Copyright MNAR.

Un sculptor care este remarcat la Salon a fost și Horia Boambă (1889–1923). A studiat la Școala de Belle-Arte din București, cu Dimitrie Paciurea. Absolvă în 1911 și participă la *Expoziția artiștilor în viață* (1912, 1914–1915), la *Salonul Cenuclului Idealist* (1915), la *Tinerimea Artistică* (1914–1916). Mobilizat, este luat prizonier în Bulgaria; revine în țară, după trei ani de captivitate, grav bolnav. Influențat indirect de estetica rodiniană, dar și de simbolismul lui Max Klinger și de amestecul inedit de texturi și materii colorate, prin intermediul operei maestrului său Paciurea, Boambă adoptă atât subiecte adecvate simbolismului ce exaltă forța vitală (*Sărutul*, *Gânditorul*), cât și o tehnică axată pe calitățile de virtuozitate ale modelajului. După ce în 1914 expusese patru lucrări (*Regret și Melancolie*, *Cap de expresie*, *Portretul dlui Lt. col. M.I.* și

Artistul P.E.), la Salonul din 1915 prezintă numai trei opere: *Portretul Dlui S* (marmură), *Cap de expresie* (bronz) și *Cap de studiu* (ghips). Comentând lucrările artistului, în 1922, Ștefan I. Nenițescu, sesiza o neobișnuită căutare a reprezentării forței, definindu-l pe Boambă drept „idealist”, în măsura în care acesta se deosebea de tendințele „expresioniste” pe care criticul le percepea la Ion Jalea sau la Oscar Han.

La secțiunea Gravură, Horațiu Dimitriu (1890–1926), figurează cu 4 xilogravuri (*Podișor*, *Gasconul*, *Mercur*, *Bragagiul*), iar maestrul Gabriel Popescu cu un portret de femeie, o acvaforte originală (probabil soția, Marthe Canazin) și o interpretare în dălțiță după pictura lui Léon Bonnat, *Iov*.



Fig. 3. STORCK FREDERIC (1872–1942), *Sărutul*, 1916, Bronz, Inv. 323/6969, Copyright MNAR.

Unul dintre rarii pictori-gravori români, Horațiu Sava Dimitriu, era fiul unui ilustru comandant, colaborator al generalului Traian Moșoiu în Primul Război Mondial. A fost nepotul lui Theodor Aman pe care îl admira și căruia voia să îi dedice o monografie. Talent precoce, pleacă în 1908 la München, unde studiază la Academia regală bavareză, fiind preocupat, pe lângă pictură, și de însușirea tehnicilor de gravură pe lemn și linoleum. Apoi se înscrie la Paris, la Școala de Arte Frumoase pe care o părăsește și va lucra în

atelierul lui Jean-Paul Laurens, până în 1914. Debutază în 1913, la Craiova; este prezent la *Expoziția pictorilor craioveni* (1914), la *Expoziția pictorilor în viață* și la *Tinerimea Artistică* (1915). Mobilizat, a fost cooptat printre artiștii Marelui Cartier General al Armatei. Pe front se îmbolnăvește grav de plămâni. Spirit agitat și nervos, Horațiu Dimitriu a adoptat, mai ales în practica gravurii, formulările sintetice ale *Jugendstilului* prin filieră müncheneză. păstrând totodată viu spiritul „renașterii” xilogravurii în culori ce făcuseră vogă în Franța sfârșitului de secol XIX și se circumscrie unui expresionism temperat. Formația sa solidă, bazată pe studiul desenului, viziunea sobră, înclinată spre realism și decorativ a generat o rezolvare proprie tematicii specificului național ridicate în epocă.

Ultimul salon de dinainte de Primul Război Mondial a fost cel din mai 1916, organizat la Ateneu: *Expoziția oficială a artiștilor în viață*²¹ organizat pe secțiuni: pictură (ulei, pastel, acuarelă, cat. 1–250), desen (cat. 51–306), sculptura (cat. 307–394), gravură, arhitectură, artă decorativă (cat. 395–425), cu o participare numeroasă. Salonul s-a deschis în prezența ministrului I. G. Duca, a Suveranilor și a principeselor Elisabeta și Marioara.

Expoziția oficială a artiștilor în viață. Cu acest prilej, Regina Elisabeta a reținut opere semnate de Nicolae Grimani, Ignat Bednarik și Petre Bulgăraș. Apreciind efortul pictorului Costin Petrescu ca organizator și „selecționar” al Salonului, Ion Gruia dedică o suită de articole destinate manifestării oficiale în *Universul literar*²² unde prezintă pe larg artiștii și operele expuse, fiind un document important pentru cercetători. Pentru pictură semnalează lucrările ale lui Titus Alexandrescu, cu portrete, peisaje și naturi statice la care remarcă o „fină stilizare” pe care am aprecia-o azi ca expresie a unui naturalism pictural de bună calitate. Este prezentat apoi pictorul Ignat Bednarik, cu o compoziție de factură simbolistă, pe care o descrie amănunțit, intitulată *Iuda*. (Înconjurat de nori sumbri Iuda stă pe o stâncă deasupra unei prăpăstii adânci, în depărtare zărește marea sărbătorire a lui Cristos. „Compoziția e impetuoasă ca motiv sufletesc. Iuda tremură parcă de fiorii celei mai stranie remușcări”²³).

Analizând activitatea Salonului Oficial desfășurată înainte de Primul Război Mondial, Constantin I. Prodan sublinia importanța rolului lui G. D. Mirea, care, ca profesor și director al Școlii de Belle-Arte, patrona expozițiile, dar expunea rar câte unul sau două portrete²⁴. La Salon rămâne preeminentă figura profesorului Costin Petrescu, succesor al lui Mirea în arta portretului și maestru al picturii monumentale.

Societatea Cercul Artistic (1890–1947). După 1912 când președinția acestei societăți longevive a fost preluată de sculptorul Frederic Storck, activitatea expozițională se înviorază. Unul dintre noii membrii coopțați ai Cercului Artistic a fost Leon Biju (1880–1970). Elev al lui G. D. Mirea, absolvă primul Școala de Belle-Arte din București (1899–1905 cu distincție și medalie). În 1906 pleacă la München și Dresda, apoi la Paris (1907–1913), unde se pare că a fost admis la École des Beaux-Arts; cert este că a frecventat Academia Julian, în atelierul lui Jean-Paul Laurens, reputat portretist și pictor de subiecte istorice în manieră academică. Execută copii după maeștrii la Luvru; împreună cu colegii de atelier, face o călătorie în Maroc și Algeria care îi deschide gustul pentru subiectele orientaliste pe care le va lucra în Egipt (1929–1933). Asemenea lui Samuel Mütznier, nu este exclus ca Biju să fi frecventat, între 1908 și 1910, l'Académie Nouvelle de Peinture din Alger. Este vorba de academia liberă de pictură, instituție privată înființată în 1904, după modelul Academiei Julian, de Antoine Druet, unde era profesor pictorul orientalist Georges Rochegrosse. În 1907, din inițiativa lui Léonce Bénédict, se înființase la Alger și „Premiul Abd el Tif”, similar cu cel de la Villa Medici de la Roma, pentru tinerii artiști. Localizat într-o veche și pitorească locuință musulmană stagiul de instruire devenise un sejur de bon ton în societatea artistică pariziană de la începutul secolului. În 1913 Leon Alex Biju revine în țară din cauza Războaielor balcanice, apoi se întoarce la Paris până în 1914; în perioada 1915–1916 a fost profesor de desen la Bârlad și remarcat ca muzician. Mobilizat a luat parte la luptele de la Turtucaia unde a fost rănit și luat prizonier de bulgari. A expus și la manifestările *Cercului Artistic*, la expoziția *Cenaculului Idealist* din 1915, dar și la *Salonul Oficial* (1912–1914) și la *Tinerimea Artistică* în 1912 și 1914 (zece lucrări între care *Fericitul breton*, *Gânduri triste* și

²¹ Vezi Theodor Enescu, Ioana Vlasiu, Irina Fortunescu, Carmen Liiceanu, Viorica Andreescu, Elena Mateescu, Gheorghe Cosma, Sanda Agalidi, *Repertoriul expozițiilor de artă românească (1865–1918)*, prefață de Adrian-Silvan Ionescu, postfață de Ioana Vlasiu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, București, 2019, în continuare prescurtat: *Repertoriul expozițiilor de artă românească*, p. 140, 1982–1984.

²² Ion Gruia, *Expoziția oficială a artiștilor în viață. Pictura*, în *Universul literar*, nr. 19, 10, mai 1915, p. 4; *Expoziția oficială a artiștilor în viață sau <Salonul Oficial> Sculptură, desen etc.*, nr. 20, 17 mai, 1915, p. 4.

²³ L. Iliescu, *Salonul oficial. Pictură. Desen*, în *Universul literar*, nr. 19, 8 mai, 1916, p. 5.

²⁴ Constantin I. Prodan, *Sculptura, pictura și gravura românească*, prelegeri ținute în zilele de 7, 14 și 28 martie 1938.

Parcul oprit – St. Cloud)²⁵. În comentariul din *Calendarul Minervei* pe 1915, Nicolae Pora preciza că: „Dl Biju a prezentat vreo două compoziții de valoare, relevându-se ca un colorist cel puțin tot atât de tare ca și desenatorul atât de prețuit”. Biju era deci recunoscut și ca bun desenator.

Un alt pictor de înaltă ținută care a figurat printre membrii Cercului Artistic, în această perioadă, a fost Petre Remus Troteanu (1885–1957). Pictor, născut la Botoșani, a fost elevul lui G. D. Mirea. A debutat în 1911 la salonul Oficial și a expus la Tinerime în 1912, în 1913, iar în septembrie 1915 are o expoziție personală la București în sala din strada Corăbiei 2. În amintirile lui Vasile Velisaratu își amintește de Troteanu ca de un tânăr frumos ce aducea cu un infante de Spania, sclipitor, inteligent și plin de vervă, cu o personalitate distinctă în pictură cu „un desen de construcție arhitectonică și puțin stilizat, sprijinit pe o valorație asemănătoare și un colorit expansiv și impresionist”. A expus în 1912 la Salon o compoziție de 2 x 4 m reprezentând nunta lui Făt-Frumos cu Ileana Cosânzeana, o lucrare programatică, o compoziție monumentală decorativă, plină de muzicalitate. A fost profesor la catedra de artă decorativă la Școala de Belle-Arte din Iași²⁶.



Fig. 4. CONSTANTIN ARTACHINO (1870–1954), *Călugăr la vatră*. 1914–1916, Inv. 69.537/7477, Copyright MNAR.

Tinerimea Artistică. Înființată în 1901, din inițiativa unui grup de tineri ce studiau la Paris și organizată apoi în țară, Societatea Tinerimea Artistică a deschis prima expoziție de pictură și sculptură la Palatul Ateneului între 1 martie și 1 aprilie 1902. Pusă diplomatic, sub patronajul principesei moștenitoare Maria, devenită ulterior regină, expozanții erau chiar membrii fondatori (Constantin Artachino, Nicolae Grant, Kimon Loghi, Ștefan Luchian, Dimitrie D. Mirea, Gheorghe Petrașcu, Ștefan Popescu, Oscar Spaethe, Ipolit Strâmbulescu, Nicolae Vermont, Arthur Garguromin Verona), care își propuneau să strângă rândurile tinerei generații în vederea regenerării estetice a artei românești²⁷. Pe măsură ce expuneau la Tinerime, înregistrau progrese și creșteau în ochii publicului, artiștii tineri erau asimilați treptat în cadrul Societății pe lângă fondatori ca membri expozanți, asociați și societari. Era o mare cinste să devii membru societar la

²⁵ În catalogul Tinerimii din 1911 figurează la numele de Biju Leon Dumitru trei lucrări: *Gânduri triste*, *Parcul St. Cloud* și *Toaleta*, care vor apare cu numele lui Biju Leon Alex și în alte cataloage.

²⁶ Vasile Velisaratu, *Destine de artiști în secolul XX*, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2007, p. 194.

²⁷ George Murnu, *Cuvânt înainte cu ocazia împlinirii a 25 de ani de la înființarea Societății Tinerimea Artistică*, în *A XXIV-a expoziție de pictură și sculptură*, [Catalog], București, 4–30 martie 1926, p. 5.

Tinerime, chiar în anii interbelici, când prestigiul Societății pălise²⁸. Nicolae Grigorescu a susținut prin autoritatea sa Tinerimea, unde a expus în 1903, 1904 și a fost prezentat post-mortem în 1908. În catalogul expoziției din 1905 el a fost singurul artist desemnat ca membru onorific. De altfel, unele dintre prezențele cele mai prețuite pe simezele Tinerimii au fost, până la ocuparea Bucureștilor de către germani, Nicolae Grigorescu, Ion Andreescu și, după moartea timpurie, Ștefan Luchian.

Ștefan Luchian (1868–1916) este reprezentantul cel mai semnificativ unui simbolism târziu. A expus substanțial la Tinerime mai ales în primii ani (la prima expoziție din 1902 figurează cu 11 lucrări, în 1903 cu 13, iar în 1904 cu 19). S-a spus despre artistul simbolist că mai mult preia din alte stiluri și nu inovează. În cazul lui Luchian se poate spune că adoptă pastelul (o tehnică în care siguranța mâinii este definitorie, nefiind permise retușuri sau reveniri). Prin caracterul lui expresiv, prin modeleul proeminent prin estompe și suita de opacități și transparențe, prin conturul fin transferă acest procedeu dificil repertoriului simbolist. Astfel peisajele (cităm doar *Ghereta de la Filantropia*, din 1904, la care Al. Tzigara-Samurcaș sesiza „sărăcia subiectului și rafinamentul execuției”) sau compozițiile inspirate de viața domestică precum (*Cei trei veri*, 1908, din fosta colecție Bogdan-Pitești, ce trimite la pictorul și litograful Eugène Carrière) ori cele religioase precum *Drumul crucii sau Apostoli printre țărani*, relevă o concepție și o viziune simbolistă prelucrate pe fundamentele unei creații profund originale. Prin tipologiile feminine preraphaelite, inspirate unele direct de pictorul simbolist Georges de Feure, prin ambianța florală, arta lui Luchian are și consonanțe cu stilistica Art Nouveau. Unele comentarii, prețioase pentru subtilitatea observației sunt relatate într-un interviu relatat de Virgil Cioflec în *Calendarul Minervei* din 1910. Revoltat de unele afirmații că pastelul nu e artă sau este o artă inferioară, artistul: „Pleacă pastelul [la care lucra], îl înclină încet cu ochii dați în gene, se uită pe deasupra, de sus în jos, flueră două, trei note de flaut ... – Așa-mi place să-l privesc, cu pufulețul ăla de viață... Ia uite nuanțele astea între verde și cenușiu, cât sunt de plâpânde, ca praful de pe aripile fluturului.... Cine umblă după desen în unghiuri, dur, cum o să sufere pastelul, arta asta așa de grațioasă?... Mai trece puțin... – Nu-i ca la pictură. Pastelul e mai cald, mai suplu, liniile astea care se pierd nu le ai în ulei... Și trebuie să fii sigur: unde ai pus acolo rămâne! E ciudat când combini colorile. Care s-o pui întâi, care deasupra. Lași goluri, le împlinești pe urmă ca să ferești petile...Nu-i ușor, nu!”²⁹

Mari admiratori, membrii fondatori ai Tinerimii au avut constant în vedere promovarea operelor lor în expozițiile Societății. Spre exemplu, în 1910³⁰, din inițiativa și sub îngrijirea lui Jean Al. Steriadi (care a fost ales președinte între 1909 și 1911), se organizează o secțiune retrospectivă cu 26 de opere de Ion Andreescu și patru opere de Nicolae Grigorescu³¹. Formația culturală și activitatea de pictor-gravor au făcut din Steriadi un ferment al vieții și al educației artistice bucureștene în această epocă. Rolul său la Tinerime, unde a expus constant, a fost decisiv³². Pictori importanți, membrii ai Tinerimii, între care Ștefan Popescu sau Gheorghe Petrașcu, beneficiaseră la rândul lor de susținerea maestrului de la Câmpina.

Cu timpul, Societatea, activă până în 1947³³, se va organiza după criteriile unui adevărat „club” englezesc, cu criterii exclusiviste de participare, ceea ce va duce la un conflict între generații și la apariția, în timpul refugiului din Moldova din timpul Primului Război Mondial, a grupării contestatate Arta Română. Activând conform dictonului „buni artiști, buni camarazi”³⁴, membrii fondatori ai Tinerimii Artistice, ca și corifeii acestora vor impune un program și o rigoare manifestărilor de artă care se va păstra și în timpul ocupației germane, criterii pe care Ministerul Instrucțiunii și Cultelor nu le respecta nici în timp de pace, ca în cazul organizării Salonului Oficial. Pentru orientarea progermană a unora dintre membrii săi ar trebui amintită trecerea și formarea majorității lor pe la München, unde activitatea culturală din capitala Bavariei, supranumită „Atena Nordului” stimulase modelarea multor spirite.

²⁸ Afirmația profesorului Simion Iuca în anii '80. Pictor și maestru-gravor, profesorul Simion Iuca a îndeplinit toate exigențele pentru a accesa aceste trepte la Tinerimea Artistică: în 1933 este ales membru asociat, în 1935, membru stagiar și în 1938, membru societar la secțiunea de gravură. Vezi *Simion A. Iuca. Expoziție retrospectivă*, [Catalog de Mariana Vida], Oficiul național pentru documentare și expoziții de artă, Galeria Etaj ¾ Bd. N. Bălcescu 2, București, 17 noiembrie – 10 decembrie 2000.

²⁹ Virgil Cioflec, *Vorbele unui pictor. Luchian*, în *Calendarul Minervei* 1910, p. 139.

³⁰ Vezi *A Noua expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea artistică*, cat. cit., sala III. Catalogul are o introducere teoretică neașteptat de modernă (*Cuvânt despre frumos*), aparținând tânărului și documentatului critic Theodor Cornel.

³¹ În colecția familiei Steriadi se afla, de altfel, lucrarea emblematică *Fata cu maramă* de N. Grigorescu, MNAR, inv. 3317.

³² Călin Dan, *op. cit.*, p. 15–19.

³³ Vezi Petre Oprea, *Artiști participanți la expozițiile Societății Tinerimii Artistice (1902–1947)*, București, 2006; Mariana Vida, *La Société Tinerimea Artistică de Bucarest et le Symbolisme tardif entre 1902–1910*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, serie Beaux-Arts, Tome XLIV, 2007, p. 55–66.

³⁴ Marian Constantin, *Buni artiști, buni camarazi*, prefața catalogului, Muzeul Național Cotroceni, 18 mai – 30 iunie 2001.

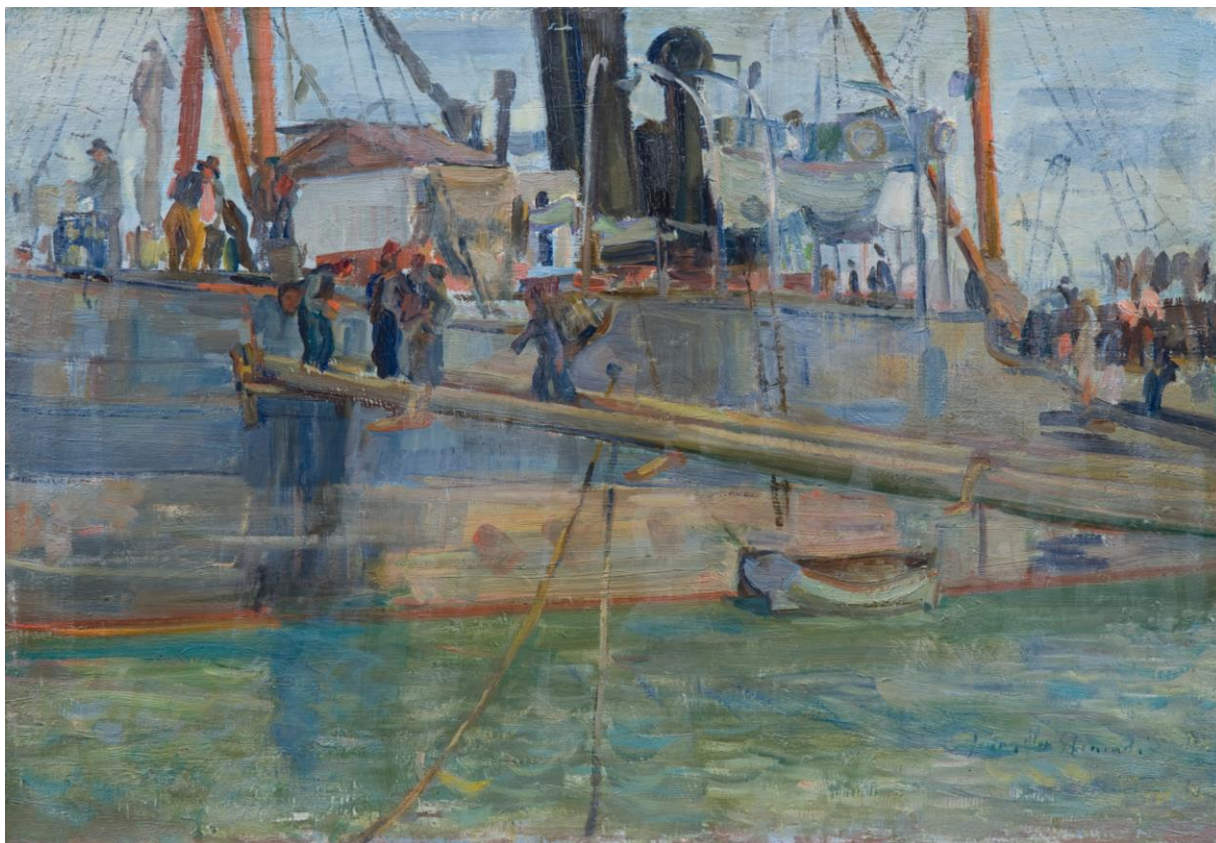


Fig. 5. JEAN AL. STERIADI (1880–1956), *În port*. 1908–1914, Inv. 69.973/7913, Copyright MNAR.

Cu aproape patru luni înainte de izbucnirea primului Război Mondial (28 iulie), are loc cea mai consistentă expoziție a Tinerimii, cea din 30 martie 1914³⁵, un fel de retrospectivă *sui generis* după 14 ani de activitate a Societății, unde, în saloanele „Panoramei Grivița” erau expuse circa 500 de lucrări a 64 de artiști. Profesionalismul, programul modern, standardele și nivelul lor european, prezentarea expozițiilor, a cataloagelor, diplomația și bunul manageriat erau indiscutabile. Cei mai reprezentativi artiști erau prezenți: Constantin Aricescu cu peisaje în spirit impresionist, Constantin Artachino cu capete de expresie, pe care contemporanii le asemuiau lui Ingres, remarcabile prin puritatea execuției și tehnica sangvinei, Gheorghe Petrașcu cu peisaje sumbre, pline de melancolie, Jean Al. Steriadi cu „Veneții” și case vechi bucureștene, lucrate luminos, în tehnica impresionismului münchenez, Alexandru Satmary cu biserici vechi pitorești, Nicolae Vermont cu ample subiecte biblice lucrate în tradiția Renașterii sau scene de gen cu țigănci, Arthur Garguromin Verona cu o secțiune de 68 de lucrări (peisaje câmpenești, hore) realizate în maniera picturii realiste a lui Jules-Bastien Lepage. Tot acum Dimitrie Hârlescu, profesorul lui Ștefan Dimitrescu și Marius Bunesu, expune două piese memorabile: *Jucătorul de maimuțe* și *Cântăreți ambulănți*³⁶, iar Camil Ressu, celebra *Academia Terasa*. Figura cea mai contestată este Constantin Brâncuși, care expune șase lucrări³⁷. Pe lângă modernitatea surprinzătoare a multor opere se poate observa atracția artiștilor spre pitorescul Dobrogei și al Cadrilaterului. Războaiele balcanice aduseseră în prim-plan caracterul aparte al peisajului dobrogean și pitorescul oriental al populațiilor autohtone, turci și tătari. Alexandru Satmary, Constantin Artachino, Jean Al. Steriadi, Iosif Iser, Theodorescu-Sion sunt doar câțiva dintre viitorii fondatori ai „Școlii de la Marea Neagră”, cum inspirat a denumit istoricul de artă Henri Focillon fenomenul postbelic de la Balcic.

³⁵ *A patru-spre-zece expozițiune a Societății Tinerimea Artistică, sub înaltul patronaj al A.S.R. Principesa Maria a României*, București, 30 martie 1914. Vezi și Nicolae Pora, *Mișcarea artistică. Expoziții personale. A patrusprezece expoziție anuală a <Tinerimei Artistice>*, în *Calendarul Minervei 1915*, București, 1915, p. 177–183.

³⁶ *Jucătorul de maimuțe* este cunoscut numai din reproduceri, iar lucrarea *Cântăreți ambulănți (Țigani)* este în colecția MNAR, inv. 194, vezi și Gheorghe Macarie, *Dimitrie Hârlescu*, București, 1986, p. 26.

³⁷ *Muza adormită*, *Cap*, bronz aurit, *Danae*, bronz aurit bust, *Danaida*, piatră, *Fragment de sculptură în piatră* aparținând d-lui V. N. Popp, *Rugăciune*, statuie în bronz, fragment de la mormântul lui Petre Stănescu, cimitirul de la Buzău, *Bustul lui Petre Stănescu*, bronz.



Fig. 6. NICOLAE GRANT (1868–1950), *În parc*. 1914–1916, Inv. 51, Copyright MNAR.



Fig. 7. NICOLAE VERMONT (1866–1932), *În noaptea de Paști*. 1915, Inv. 2063, Copyright MNAR.

La 29 martie 1915 se deschide a 15-a expoziție a Tinerimii artistice³⁸ la care 80 de artiști au expus 412 opere. Unii (membrii societari) aveau adevărate „personale”, precum Aricescu (15 – peisaje de un lirism pregnant), Artachino (18 – două portrete și multe peisaje din Turtucaia), Kimon Loghi (13 picturi – peisaje, portrete și scene de gen și 17 schițe din Italia și din țară), Theodor Pallady (9 lucrări – un panou decorativ, nuduri și două naturi statice cu flori), Gheorghe Petrașcu (12 – între care peisaje de la Turtucaia și scene de la țară), Ștefan Popescu (12 – peisaje din țară și din Bretania), Eustațiu Stoenescu (9 – între care studii de portret și o acuarelă), Ipolit Strâmbu (57 de lucrări, în care apar temele sale preferate femei de la țară în costume populare, efecte de soare, peisaje din Mehedinți și mai nou de la Balciș și împrejurimi); Vermont (13 – scene de gen și 2 acuarele), Verona (30 de lucrări – compoziții și peisaje din Bucovina). Debutantă la Tinerimea, Nina Arbore își amintea: „M-am întors în patrie în 1914. În același an trimis niște tablouri la <Tinerimea Artistică>, dar mi-au fost refuzate. Stând apoi sub ocupația germană, am expus la Ateneul Român, împreună cu unii din grupul acestei societăți. Critica nu mi-a fost favorabilă. Cineva, probabil d. Stere, scria că, dacă soldații nemți ar fi intrat în expoziția mea, s-ar fi speriat de nudurile mele...”³⁹.



Fig. 8. DIMITRIE HÂRLESCU (1872–1923), *Cântăreți ambulanti (Țigani)*. 1915, Inv. 194, Copyright MNAR.

³⁸ Vezi *A cincisprezecea expozițiune a Societății Tinerimea Artistică, sub înaltul patronagiu al Majestății sale Regina Maria a României*, [catalog], București, 27 martie 1915.

³⁹ Nina Arbore, *Maestri basarabeni din secolul XX*, Chișinău, 2004, p. 36.



Fig. 9. THEODOR PALLADY (1871–1956), *Dimineața*. 1912, Inv. 602, Copyright MNAR.

La secțiunea sculptură, maestrul Paciurea expunea o lucrare emblematică, realizată după izbucnirea conflagrației mondiale, *Zeul Războiului*: Ares, zeul băătăliilor și al morții, tânăr și aparent inocent, poartă pe cap simbolic un craniu; treptat, pe măsură ce privirea identifică imaginea, impresia de tipologie necruțătoare și de barbarie este accentuată de diversitatea modeleului și a texturilor. Păstrând amintirea eroilor michielangiolești, sculptura lui Paciurea pune în valoare încordarea ființei umane într-un teribil *vanitas*.

În cronica artistică dedicată anului 1915 și expoziției Tinerimii, Nicolae Pora⁴⁰ sublinia calitatea selecției, însă și prezența acelorași mici lucrări, interesante, dar care accentuau lipsa unor artiști cu eforturi laudabile în prezentarea unor compoziții de concepție. El identifica de altfel trei favoriți ai expoziției care s-au prezentat cu „saloane personale”: Strâmbu, Loghi, Verona.

O direcție tardivă, care se afirmă în mod paradoxal în această perioadă de disoluție socială și care a rămasă practic nestudiată în ansamblul artelor românești începutului de secol XX (spre deosebire de literatură) este problema naturalismului. Realismul impresionist și realismul academic au forțat limitele interpretării naturii la care se va adăuga ca un factor decisiv impactul dezvoltării fotografiei. Hiperrealismul viziunii unor dintre pictorii români formați în Franța sau Germania în epoca pozitivistă, deși retardat ca fenomen, nu este cu nimic mai prejos ca cel al unor artiști precum Pascal Dagnan-Bouveret sau pictorii Britaniei, Lucien Simon și Charles Cottet. Amintim aici peisajele din Turtucaia și portretele lui Constantin Artachino, peisajele de la poalele Caraimanului ale lui Ary Murnu (în pofida reputației de desenator umorist), portretele lui Arthur Mendel (*Portretul lui Tomi*, probabil un cântăreț de jazz-band)⁴¹, scenele agreste ale lui Jean Neyliès sau Nicolae Mantu. Naturalismul s-a manifestat de altfel sincron în România, la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin operele lui Titus Alexandrescu (peisaje sau naturi moarte) sau George Alexandru Djuvara (peisaje). Lipsește încă un studiu asupra relației dintre pictura secolului XX și fotografie.

⁴⁰ N Pora, *Mișcarea artistică. I. A Cincisprezecea expoziție a <Tinerimei Artistice>*, în *Calendarul Minervei 1916*, București, 1916, p. 172.

⁴¹ Vezi *Expoziția de pictură și aqua forte Arthur Mendel*, Catalog, Calea Victoriei et. 1, vis a vis de Biserica Crețulescu, București, 20 martie–20 aprilie 1916, cat.5, repr.



Fig. 10. ARTHUR MENDEL (1872–1945), *Portretul lui Tomi*. 1916, Inv. 4532, Copyright MNAR.

O altă manifestare ilustrativă de la Tinerimea Artistică este cea din martie a anului 1916, unde erau expuse nu mai puțin de 323 de picturi, 54 de acuarele, desene, pasteluri și desene de arhitectură și 42 de sculpturi⁴². Pentru a ne familiariza oarecum cu atmosfera artistică, ce păstrează și azi multe pete albe, privind artiștii prezenți pe simeze, cităm din comentariul sugestiv al criticului și literatului Leontin Iliescu⁴³, care îi semnalează pe maeștrii „binecunoscuți și apreciați”: Verona, Vermont, Steriadi, Satmary, Artachino, Serafim, Kimon Loghi. Sunt menționați apoi, cu „efecte de lumină” – Nicolae Grant, cu „o tehnică minuțioasă” – Ludovic Bassarab, „un desen caracteristic” – Sofronie Constantinescu, lucrările de „mare expresivitate” ale lui Ary Murnu și „coloritul evocator” al lui Samuel Mützner.

Asociația Artistică (1913–1916). Înfiițată în martie 1913 cu 21 de membri fondatori, care expuseseră cu succes la Ateneu (176 de lucrări de pictură, sculptură și arte decorative)⁴⁴. *Asociația Artistică* sau *Noua Grupare Artistică* adună la a doua manifestare un număr sporit de artiști ce își prezintă operele la „Panorama Grivița”, în ianuarie 1914 (Alexandrina Biju, Leon Alex Biju, George Cireșescu, Tudor Marin, I. Mihail, Petre Troteanu, Dimitrie Brăescu, Apostol Mănciulescu, Constantin Petrescu, Oscar Schmidt, Aurel Constantinescu, Eugenia și Ion Iordănescu, Ion Jalea)⁴⁵. A treia și ultima manifestare are loc la Ateneu în

⁴² Vezi *A șaisprezecea expozițiune de pictură și sculptură a Societății Tinerimea Artistică*, în localul propriu lângă Primăria Capitalei, [catalog], București, 27 martie 1916.

⁴³ I. L. [Iliescu Leontin], „Expoziția <Tinerimei Artistice>”. Cea de a 16-a expozițiune se prezintă cu lucrări admirabile, dar și cu lipsuri regretabile”, în *Universul literar*, 3 aprilie 1916, p. 6–7.

⁴⁴ Vezi și Petre Oprea, *Societăți artistice bucureștene*, p. 67.

⁴⁵ *Repertoriul expozițiilor de artă românească, op. cit.*, p. 116.

februarie 1916, grupului inițial adăugându-i-se și alți artiști⁴⁶. Simpla lor enumerare relevă o asociere eclectică de tineri pictori și sculptori, unii originari din Moldova și formați la Iași, alții foști elevi ai lui G. D. Mirea, ce aveau în comun vitalitatea caracteristică noii generații.



Fig. 11. JEAN NEYLIÈS (1869–1938), *Galerie de mănăstire. Clastru*. 1914, Inv. 69.879/ 7819, Copyright MNAR.

Mobilizat în campania din Bulgaria în 1913, când primește medalia „Avântul Țării”, Dimitrie Brăiescu (1886–1947), fratele celebrei aviatore Smaranda Brăiescu, a fost membru fondator al Asociației Artistice și a Societății Cenuclului Idealist. A făcut la rândul său parte și dintre artiștii mobilizați în echipa artistică a Marelui Cartier General, când a figurat în expoziția din ianuarie 1918 de la Iași. Picturile sale sunt îndatorate ca factură profesorului G. D. Mirea și unui impresionism târziu, fulgurant și, în cazul subiectelor de război cu convoaie de refugiați, tenebros. Despre sculptorii George Ciresescu și Anghel Chiciu, Vasile Velisaratu își amintește că trimiteau lucrări remarcabile de la Paris, dar că, odată reveniți în țară, s-au pierdut⁴⁷.

Asociația artiștilor independenți. În toamna lui 1915, un grup de 9 absolvenți ai Școlii de Belle-Arte pune bazele *Asociației Artiștilor Independenți*, care avea drept scop întrajutorarea artiștilor și promovarea lor pe picior de egalitate. Între 6 și 27 ianuarie 1916 are loc prima și singura expoziție a Asociației în sala cinematografului Minerva. Catalogul cuprindea nu mai puțin de 208 uleiuri, desene, acuarele, o sculptură și piese ceramice (Petre Bulgăraș, Aurel Jiquidid, Alexis Macedonski, Alexandru Poitevin-Skeletti, Solaro Macedonski, Lucreția Petrovici – artă decorativă, George Dimitriu – o sculptură, *Melancolia*, și I. Tănăsescu)⁴⁸. Din păcate, neexistând o concepție unitară și, poate, sub presiunea evenimentelor, asociația se desființează. Se pot remarca varietatea tehnicilor abordate în selecție, precum și apariția unei generații cu nume noi: Petre Bulgăraș, Aurel Jiquidid, familia Macedonski.

⁴⁶ Adam Bălțatu, Aurel Băeșu, Otto Briese, George Chirovici, Ion Cristoloveanu, A. Davidoglu, N. Pop, Sabin Popp, I. Protopopescu, Vasile Velisaratu.

⁴⁷ Vasile Velisaratu, *op. cit.*, p. 261 („Ciresescu, care a trimis un cap de bătrân *Apus vesel* și un nud de efeb, două lucrări remarcabile, care ne fac cinste. Celălalt sculptor era Chiciu, care a trimis câteva capete de strălucită ținută sculpturală”). Vezi și Paul Rezeanu, *Artele plastice în Oltenia. 1821–1944. Contribuții*, Craiova, 1980 (Anghel Chiciu, p. 103–106 și George Ciresescu, p. 110–112).

⁴⁸ Vezi P. Oprea, *Societăți*, p. 72; *Repertoriul expozițiilor de artă românească*, *op. cit.*, p. 131.



Fig. 12. LUDOVIC BASSARAB (1868–1933), *Vrabie*. 1914–1916, Inv. 69.547/7487, Copyright MNAR.

Societatea Căminul Idealist a fost un cămin literar-artistic fondat în noiembrie 1915 de către sculptorul și graficianul Alexandru Severin și pictorul decorator Ignat Bednarik. Încă de la început Societatea își propunea „să alcătuiască expozițiuni colective de artă, stabilind astfel raporturi mai amicale între artiști și susținerea reciprocă a intereselor lor”⁴⁹. Membrii fondatori care expuneau la Ateneu erau: Pompiliu Athanasescu, Elena și Ignat Bednarik, Leon Biju, Horia Boambă, Dumitru Brăescu, Al. Călinescu, Ion Comănescu, Sofronie Constantinescu, Ionescu Doru, C. G. Mihăilescu, Elena Nestorescu, Noroce, Elena Popea, Al. Poitevin Skeletti, Paul Popescu-Molda, Al. Severin, Maria Brateș, Ion Ioanid, Constantin Iotzu, Maria Nicolau, Macedonski Solaro⁵⁰.

Asemenea Tinerimii, Căminul Idealist a apelat la patronajul Casei Regale, respectiv al principesei Elisabeta și al principelui moștenitor Carol, pentru a da mai multă greutate manifestărilor. De altfel, Alexandru Severin studiasse în Italia, la Florența, în atelierul unui sculptor apropiat familiei regale, Raffaello Romanelli, autor de monumente la București, Iași sau Castelul Peleş. Severin a păstrat legătura cu Regina Maria care, după Primul Război Mondial îi va încredința elaborarea unor albume de lux privitoare mai ales la reședințele regale: Bran, Pelișor, Copăcenii, Balcic, dar și cetatea Râșnov⁵¹. Constituit mai ales din foști elevi ai lui G. D. Mirea, care îmbrățișaseră simbolismul ca modalitate de expresie plastică, membrii Căminului Idealist⁵² s-au remarcat nu numai prin pictură, sculptură și grafică, ci și prin piese de mobilier (arhitectul Constantin Iotzu) sau broderii cu acul (Elena Nestorescu).

⁴⁹ Apud Petre Oprea, *Societăți artistice*, op. cit., p. 70 și nota 1–2.

⁵⁰ *Repertoriul expozițiilor de artă românească*, op. cit., p. 129.

⁵¹ Schițele, în pastel și sanguină, se păstrează la Cabinetul de Desene și Gravuri al MNAR.

⁵² Petre Oprea, *Societăți*, op. cit., p. 70.



Fig. 13. ALEXANDRU SEVERIN (1881–1956), *Avântul*. 1910–1914, Marmură, Inv. 392/7038, Copyright MNAR.

Una dintre personalitățile care se afirmă decisiv sub auspiciile simbolismului a fost Alexandru Severin (1881–1956). Sculptor și desenator, a urmat Liceul „Traian” din Turnu-Severin, apoi Școala de Belle-Arte din București (1900–1904), cu sculptorul Wladimir Hegel și pictorii G. D. Mirea și Eugeniu Voinescu. În anul absolvirii pleacă la Paris, făcând un ocol pe la Mănăstirea Putna pentru comemorarea a 400 de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare. La Paris este admis la École des Beaux-Arts și la Academia Julian; urmează circa doi ani, apoi renunță din cauza dificultăților materiale. Reușește însă să expună la Salonul Oficial și la Salonul de Toamnă. Între 1909 și 1911 se află în Italia, la Florența, unde lucrează cu Raffaello Romanelli, Este prezent la Expoziția internațională de la Roma din 1911 și revine la Paris, unde se împrietenește cu poetul Alexandru Macedonski, prietenie decisivă pentru cariera sa.

În cadrul Cenaclului Idealist în 1915, a deschis la Ateneu o expoziție personală cu 41 de sculpturi, 15 picturi și 9 desene, apreciată de critică. Probabil că au fost printre ele și dintre lucrările apreciate la Salonul de Nicolae Pora: „Marmurile și platurile lui Severin exprimă viața și poezia și cu atâta putere că, fără îndoială sculptorul acesta trebuie socotit d’aci încolo, printre cei mai de vază artiști ai noștri.”⁵³ Influențat de factura lui Rodin, Severin va fi un reprezentant de frunte al simbolismului în sculptură, în lucrările sale, inclusiv proiectele de monumente, resimțindu-se o aură meditativ-filosofică. Preocupat și de tehnici grafice mai puțin folosite, precum sanguina sau pastelul, el este autorul unor serii memorabile de peisaje surprinse *in situ*, pline de farmecul vedutelor romantice.

O altă figură importantă a simbolismului promovat de Cenaclul Idealist a fost Ignat Bednarik (1882–1963). Pictor, acuarelist și artist decorator, a studiat la Școala de Belle-Arte din București (1898–1900) cu Ion Georgescu și pentru o scurtă perioadă va asista la cursurile Academiei de Arte Frumoase din Viena. În anul 1900 se căsătorește cu artista decoratoare Elena Alexandra Barabaș, care absolvise de asemenea Academia de Belle-Arte din București. Împreună, pleacă la München pentru a studia la Academia Regală a Artelor Frumoase. Din capitala Bavariei tânăru cuplu va pleca la Paris, unde vor debuta, în 1910, la Salonul de Toamnă, organizat la Grand Palais. Revin în țară, în același an, și în februarie 1913 Ignat Bednarik va expune pentru prima oară acuarele la I-a expoziție a Asociației Artistice, la Ateneu, alături de alți 21 artiști,

⁵³ Nicolae Pora, *Mișcarea artistică. II. Salonul Oficial*, în *Calendarul Minervei 1916*, op. cit., p. 183.

nemulțumiți de arbitrariul jurizării Salonului Oficial din 1912. Tot în 1913, soții Bednarik deschid pe Calea Victoriei „Bazarul artistic Bednarik”, care includea și o Academie de arte decorative, unde cei doi artiști predau desenul, acuarela și arta decorativă.

În noiembrie 1915, Ignat Bednarik participă la prima expoziție a Cenaclului Idealist unde a expus *Drumul spre glorie*, un desen în peniță de dimensiuni neobișnuite pentru această tehnică (azi în colecția Muzeului Albertina) și acuarela *Faun și nimfă*⁵⁴. În cronica din *Universul literar*, citată de fiica artistului, Leontin Iliescu relatează: „Drumul spre glorie e o admirabilă lucrare de compoziție în care acest artist cercetează problema filosofică și grea care preocupă atâtea ambiționi omenești...”⁵⁵ De altfel, în decembrie Bednarik va deschide la Ateneu, alături de pictorul Sofronie Constantinescu și sculptorul Horia Boambă, prima sa expoziție personală în care se va revela ca „pictor de idei și nu un simplu calchiator al naturii” și unde va expune lucrări inspirate de mitologie și legende⁵⁶. Activitatea sa artistică, aflată prodigios sub semnul simbolismului, va fi întreruptă de izbucnirea Primului Război Mondial. În război a murit și Sofronie Constantinescu, profesor de liceu care după amintirile lui Vasile Velisaratu: „lucra mai greu, dar cu mare dar de culoare și sensibilitate. Au rămas puține lucrări de pe urma lui. Îmi apar în minte și azi, un apus de soare, pe care numai cel al lui Grigorescu de la Barbizon îl depășea, și totodată un autoportret, două lucrări cu care poate rămâne în pinacoteca noastră”⁵⁷.

Simbolismul promova ca și romantismul o stare de spirit, o ambiguitate între vis și realitate, deopotrivă cu o imagerie tipică, în care prevalau valorile sufletești, o stare de nedeterminare ce amplifică emoțiile și le accentua incertitudinea. Artistul simbolist este iremediabil decadent, atras de *morbidezza* și erotism, marcat de suferință și dispreț față de valorile societății. Din punct de vedere formal, modalitățile de expresie se axează – cu puține excepții – pe vechile metode academice, astfel încât stilistica simbolistă apare ca un cumul de rețete prin care se interpretează o lume preponderent imaginară. Realismul lui Courbet, naturalismul lui Bastien-Lepage, impresionismul târziu al lui Liebermann sau sintetismul lui Gauguin își pierd din sonoritatea novatoare și se topesc în elaborate compoziții cu mesaj ideatic. Toate aceste mesaje estetizante se vor ofili în fața realităților crude ale războiului

Una dintre cele mai importante manifestări colective ale anului 1916, până la intrarea din noiembrie în București a trupelor de ocupație, a fost cea din februarie din Sala „Grigorescu” de la Ateneu, intitulată *Expoziția de pictură a artistelor-pictori*, organizată în folosul Societății „Crucea Roșie”, prima dintr-un lung șir de acțiuni ce vor continua și după război. Artistele au prezentat 143 de lucrări de pictură, desen, acuarela, pastel și artă decorativă. Multe erau deja pictorițe consacrate, precum Cecilia Cuțescu-Storck, Sonia Roguska, Maria Brateș, Alexandrina Biju sau Maria Ciurdea-Steurer, în schimb altele erau la începutul unei prestigioase cariere, precum Nina Arbore, Olga Greceanu, Niculina Delavrancea, Rodica Maniu, Elena Popea, Risa Propst sau Nora Steriadi. Despre unele nume (Constanța Mihăescu, Anna Thorend sau Jeana Mantu) avem consemnată doar prezența.

În cronica din *Universul literar*⁵⁸, Nicolae Pora sesizează nu numai „delicatețea expunerii tablourilor”, dar deslușește în cadrul picturii feminine „mlădierea liniei și armonizarea suavă de culori”. După ce deplânge absența doamnelor Adela Jean și Eugenia Iordănescu, criticul apreciază în lucrările Mariei Ciurdea-Steurer interpretarea subtilă a motivului și expresia viguroasă a liniei. Sonia Roguska este menționată ca fiind preocupată de noile curente pictoriale din Apus, în timp ce Cecilia Cuțescu-Storck impresionează prin temperamentul puternic. Este apreciată Nina Arbore pentru unitatea desenului și culoarea simplă⁵⁹.

Ultima acțiune colectivă de prestigiu înregistrată până la ocupația germană a fost expoziția Societății „Graphica”, pentru răspândirea gravurii artistice, din iunie 1916⁶⁰. Aceasta a fost organizată în localul Tinerimii de pictorul Jean Al. Steriadi, de profesorul dr. Ion Cantacuzino, deținătorul uneia dintre cele mai

⁵⁴ Vezi Beatrice Bednarik, *Ignat Bednarik*, 1987, p. 10, repr.

⁵⁵ Apud Beatrice Bednarik, nota 9 (Leontin Iliescu, *Salonul de toamnă al Cenaclului Idealist*, în *Universul literar*, nr. 47, 22 noiembrie 1915, p. 5).

⁵⁶ *Ibidem*, nota 12 (Constanța Zissu, *Expoziție de pictură. Bednarik și Sofronie în Drepturile femeii*, IV, decembrie, 1915, p. 156).

⁵⁷ Vasile Velisaratu, *op. cit.*, p. 260.

⁵⁸ Bart. [Nicolae Pora], *Expoziții de pictură. Femeile pictore la Ateneu în Universul literar*, 14 februarie 1916.

⁵⁹ Pentru contribuția feminină la Primul Război Mondial, vezi și recenta publicație a lui Alin Ciupală, *Bătălia lor. Femeile din România în primul Război Mondial*, Iași, 2017.

⁶⁰ *Prima expoziție retrospectivă de artă gravurii din secolul al XVI-lea și până în secolul al XX-lea*, organizată de „Graphica”, Societate pentru răspândirea gravurii artistice, București, Institutul de arte grafice Carol Göbl, București, 1916. Vezi și Francisc Șirato, *Cronica artistică. Graphica*, în *Sburătorul. Revistă literară și artistică*, București, 17 mai 1919, p. 110–112.

mari colecții de artă grafică din sud-estul european⁶¹ și de industriașul H. Fischer-Galați, cu peste 600 de gravuri românești și străine, rânduite cronologic pe școli, provenind în majoritate din diverse colecții particulare. Expoziția demonstrează o perfectă cunoaștere a istoriei tehnicilor celor mai diverse, fiind în același timp și o amplă retrospectivă a gravurii europene și extrem orientale. „Organizez [în 1916 n. n.] o expoziție cu istoria gravurii în toate datele și toate școlile reprezentative și o expoziție Andreescu” declara Steriadi retrospectiv⁶². Societatea își propunea deșteptarea interesului pentru grafică în toate manifestările, mai ales prin organizarea de expoziții instructive cu privire la istoria gravurii și tehnicile ei și prin punerea la dispoziția artiștilor de unelte, prese, plăci, pietre, hârtie pentru a le înlesni executarea lucrărilor.

Expoziția relevă nu numai cunoștințele și profilul distinct al colecționarilor români, dar și prezența unor talentați maeștri-gravori a căror operă va contribui la înflorirea gravurii interbelice autohtone, precum Gabriel Popescu, Richard Canisius, Arthur Mendel, Ștefan Popescu, Jean Al. Steriadi, Solomon Sanielevici. Societatea își reia activitatea în 1919, când organizează expoziția pictorului-gravor Horațiu Dimitriu⁶³. Combatant în Marele Război, acesta consemnează grozăviile conflagrației, prin acuarele lucrate naturalist sau gravuri de forță expresionistă.

În ceea ce privește expozițiile personale ale unor maeștri consacrați sau ale unor debutanți din perioada ce a precedat ocupația, acestea au animat însă în mod surprinzător viața artistică și i-au conferit aspectul unui panopticum stilistic.

Asfel, în ianuarie 1914, se deschide la București la Ateneu⁶⁴ expoziția pictorului George Alexandru Mathey. Născut la Sibiu (13 sept 1884), dintr-o familie de negustori macedoneni, Mathey a primit bursa Gojdu pentru a studia arhitectura la Budapesta. A urmat școala comercială din Graz, a fost actor vagant, pictor diletant și va fi remarcat de Peter Behrens care îl îndrumă spre Muzeul artelor industriale de la Berlin. Bursier, a studiat pictura decorativă la Berlin și Düsseldorf. Prima expoziție personală o are la Berlin în 1911. După o călătorie de studii în Norvegia expune la Pavilionul de patinaj de la Sibiu pictură și artă grafică. La București prezintă peisaje din Norvegia și Carpați, coperte de cărți și reviste, reclame artistice, activitatea sa singulară privind artele industriale anticipând dezvoltarea tiparului după război.

Alături de Mathey, expune la Ateneu în 1914 și apoi în februarie 1916, Dimitrie Mihăilescu (1872–1922) pictor cu studii la Școala de Belle-Arte (1895–1903), portretist și peisagist. Debutase la Expoziția oficială de pictură, sculptură și arhitectură deschisă la Ateneu în iunie 1902. În același an, în noiembrie, expunea la a 8-a expoziție a Cercului artistic (va participa și la manifestările din 1903 și 1905). Este prezent constant la diverse manifestări colective și are expoziții personale cu pictorii Emil Sperlich, Alexandru Henția și Pan Ioanid (noiembrie 1907 la Ateneu) și cu Emil Sperlich (decembrie 1908). În perioada 7–30 noiembrie 1910, prezintă 75 de lucrări în rotunda Ateneului și în 1912 alte 79 de opere la Ateneu, cu titlul: *Însemnări. Expoziția de pictură D. Mihăilescu*. „Un peisagist de frunte manifestat de ani de zile cu o rară discreție este D. Mihăilescu [...]. Putere de studiu, paletă bogată și sentimentul cald ce face să vibreze tonurile cu aceeași ușurință cu care vibrează în natură – iată calitatea cu care s-a impus în ultimii ani luării aminte obștești acest artist de o sfilă tot atât de mare ca și talentul lui”⁶⁵. Peisagist sensibil, caută colțuri pitorești de natură, tratate cu o pensulație ușoară de sursă impresionistă. Autor de remarcabile autoportrete și naturi statice cu flori de câmp, ce surprind prospețimea și tranzitoriul. Cităm din titlurile expuse la Tinerimea artistică în 1914 (*Lacul Floreasca spre seară, Fructe, Măceș, Pe marginea șoselei, Pe Sabar, Dimineața, Pe apa Buzăului*), 1915 (*Flori-garoafe, Pe Prahova*).

În ianuarie 1914 Gore Mircescu (1885–1950), pictor buzoian, unul dintre dascălii pictoriței Margareta Sterian, expune 65 lucrări de pictură și 5 acuarele în Pasajul Lahovari, în fața Teatrului Comedia. Tot el se prezintă cu picturi și la 15 ianuarie 1916, în Pasajul Imobiliara. Debutase în noiembrie 1908 cu o expoziție personală cu pictorul Pompiliu N. Athanasescu la Ateneu și în februarie 1911 cu același P. N. Athanasescu în saloanele Tinerimii Artistice. La Tinerime expune peisaje și scene de gen din zona Buzăului (1910, două

⁶¹ Vezi G. Opreșcu, *Colecția Profesorului dr. Ion Cantacuzino, Tablourile, gravurile, desenele și cărțile*, în *Boabe de grâu*, nr. 10–11, 1935.

⁶² Apud Călin Dan, *op. cit.* nota 3 (N. Constantinescu, *Cu pictorul Steriadi despre el și despre alții*, în *Rampa*, 20 mai 1929).

⁶³ Vezi Francisc Șirato, *Cronica artistică. Expoziția pictorului Horațiu Dimitriu, în Sburătorul. Revistă literară și artistică*, București, 24 mai 1919, p. 131–132.

⁶⁴ Oct. C. Tăslăuanu, *Pictorul Gheorghe A. Matheiu*, în *Luceafărul. Revistă pentru literatură artă și știință*, Sibiu, nr. 23, 1913, p. 715–718. Vezi și Andrei Pintilie, *Un artist român în Germania veacului XX: George Alexandru Mathey*, în *Studii și comunicări. Galeria de artă. Muzeul Brukenthal*, Sibiu, 1978, p. 61–73.

⁶⁵ Nicolae Pora, *Calendarul Minervei 1912*, București, p. 186.

peisaje-crânguri din Buzău și o scenă de familie, în 1911 un *Apus de soare* și 1912 trei peisaje: *În lacul Mocearului (Buzău)*, *Casă țărănească la munte* și *Pădure la munte*). Va rămâne fidel unei viziuni convenționale post-grigoresciene. În lucrările sale, Ion Goschin discerne „colorit viu cu mult pitoresc, dar fără precizie lineară”⁶⁶.

În februarie 1914 a expus la Ateneu un sculptor, pictor bisericesc și portretist, Marincea Stănescu. Tot în aceeași lună, locotenentul Petrescu-Mogoș expune în strada Franklin nr 4, 79 de lucrări.. O altă expoziție în Rotonda Ateneului o vernisează în martie 1915. În amintirile lui Vasile Velisaratu, artistul, ale cărui lucrări sunt puțin cunoscute, apare drept un pictor tenace care „făcea anual expoziții în Rotonda de la parterul Ateneului, Petrescu-Mogoș, un fost colonel nu lipsit de calități, care, de asemenea, vindea destul de bine, că putea să trăiască din pictura de șevalet”⁶⁷.

La 1 februarie deschid o expoziție la Ateneu Ștefan Luchian și Nicolae Dărăscu, expoziție însemnată pentru ambii artiști, căreia exegetul lui Ștefan Luchian, Theodor Enescu, nu i-a găsit catalogul, el reconstituind din cronicile contemporane contribuția lui Luchian, în majoritate lucrări importante (*Lăutul*, *Colț din strada Povernei*, *Un zugrav*, *Lizica cu crizanteme*) etc.⁶⁸.



Fig. 14. OCTAV BĂNCILĂ (1872–1944), *Dimineața la sapă*. 1915, Inv. 21, Copyright MNAR.

Referitor la subiectele cu impact social, amintim de importante suite prezentate Octav Băncilă (1872–1944) la 2 februarie 1914, cu ocazia celei de a IV-a expoziții personale, din sala bibliotecii Ateneului

⁶⁶ Ion Goschin, *Catalog critic al picturii române contemporane*, Cartea Românească, București, 1944.

⁶⁷ Vasile Velisaratu, *op. cit.*, p. 260.

⁶⁸ Theodor Enescu, *Ștefan Luchian. Catalog critic. Pictură, pastel, acuarelă, desen*. Prefață de Andrei Pleșu, Institutul Cultural Român, București, 2007, p. 346.

Român, cu 60 de pânze între care *Pâinea noastră cea de toate zilele, Pribeagul, Rugă, Melancolie, Întrunirea, Propagandistul* etc.⁶⁹. La 1 noiembrie 1915 în sala Bibliotecii Ateneului Român, pictorul deschide a V-a expoziție personală cu 101 de lucrări vechi și noi: *Emigranții, Grevistul, În atelier, Fierarul, Pax, Semănătorul*⁷⁰. Artistul, care a studiat la Școala de Belle-Arte din Iași, pleacă în 1894 la München, unde îi va avea ca profesori, între alții, pe Karl Raupp și Nikolaos Gyzis, specializați în scene de gen cu caracter realist. După cinci ani, pictorul român se întoarce în țară, la Iași, unde își deschide un atelier în curtea caselor Bașotă, lângă Gimnaziul „Ștefan cel Mare”, condus de cumnatul său, socialistul Gh. Nădejde, apoi își mută atelierul la Bucium unde cunoaște mai îndeaproape tematica țărănească. În pofida unei expresii originale și a unei tehnici proprii, amintirea mediului școlii müncheneze în care s-a format va fi decisivă pentru întreaga sa operă. Sub influența lui Rembrandt și a cultivării unui Naturalism nuanțat de tehnica clarobscurului, Băncilă își concentrează în această epocă atenția asupra scenelor inspirate de viața de la țară sau alegorii sugerate de mișcarea socialistă și război. Expozițiile deschise la București au atras atenția asupra unui talent viguros și original, pentru care este decorat de ministrul Instrucțiunii și artelor I. G. Duca cu Bene-Merenti clasa I și este supranumit „pictorul țărănimii”⁷¹. În urma câștigării expoziției-concurs pentru ocuparea catedrei de pictură, din martie 1916, de la 1 aprilie 1916 Băncilă este numit profesor provizoriu la catedra de pictură a Școlii de Belle Arte din Iași. Printre concurenți se numărau Nicolae Bran și Constantin Artachino. La intrarea României în război pictorul este concentrat la Marele Cartier General la Bacău, unde este apreciat de mareșalul Constantin Prezan.

În martie 1914 se deschidea la Palatul Ateneului o expoziție dedicată lui Nicolae Grigorescu. După periplituri la Câmpina la Pinacoteca din Palatul Artelor (Filaret), operele maestrului ajung în cele din urmă într-un spațiu organizat și accesibil⁷².

La Ateneu, în aceeași lună martie 1914 se inaugurează expoziția lui Nicolae Gropeanu⁷³, despre care Ion Gruia scria: „în ingratul gen al pastelului pictorul răușește să ne dea cele mai frumoase și calde efecte, ce caracterizează pe un luminist de forță”⁷⁴. În mai 1916 se inaugurează la Ateneu una dintre rarele expoziții din timpul neutralității, dedicate exclusiv războiului, o selecție de 46 de lucrări intitulate sugestiv *Ruine și câmpuri de bătălie* (*Ruines et champs de bataille*, cat. 1–34) și *La spital* (*À l'hôpital*, cat. 35–46). Stabilit după Marele Război în Franța, Gropeanu a primit Legiunea de Onoare pentru contribuția adusă la înființarea reputatului *Salon d'Automne* de la Paris⁷⁵. Împreună cu Gropeanu participă la expunerea în Rotonda Ateneului și Dimitrie Florian – marine, gen în care se specializase. Nu numai că pictorul înțelegea să redea poezia mării, dar, după Războiul Balcanic când România primește Cadrilaterul, el aduce – asemenea lui Alexandru Satmary sau Ion Theodorescu Sion – motive noi de la Balcic sau Cavarna.

La începutul lui martie 1914, în sala din strada Franklin, vizavi de Ateneu, debutase cu prima expoziție personală Ion Theodorescu-Sion: pictură, pastel, acuarele și un desen, în total 76 de lucrări⁷⁶. Erau opere realizate în 1907, după ce intenționase să se înroleze în Legiunea Străină. Mobilizat ca ofițer în campania din Bulgaria, cunoaște Balcicul, pe care îl va promova sub diverse aspecte pe parcursul a trei ani, până în 1916, când expune constant la Tinerimea Artistică. La început eclectic, aflat sub impactul stilisticii Art Nouveau, când operează cu un desen fluid, o linie șerpuitoare, flexibilă și o cromatică contrastantă de vitraliu, după experiența războiului, artistul evoluează spre o concepție proprie, marcată de un realism solid construit, conform perceptelor cézanniene. În timpul Marelui Război este mobilizat cu gradul de locotenent la artileria antiaeriană; ia parte la luptele din nordul Dobrogei și la Brăila. După retragerea în Moldova se află în 1917 la Hlincea, pentru apărarea Iașilor.

În decembrie 1915, pictorul Emilian Lăzărescu deschide la Ateneu expoziția de pictură inspirată de bătălia de pe Marna. Adeptul unui impresionism internaționalizat și al unei tematici frivole, Lăzărescu își

⁶⁹ Vezi Octav Băncilă, 1872–1972. *Expoziție organizată cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului* [Catalog întocmit de Mihai Pocloș și Hariton Clonaru], Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1972. Dintre lucrările noi: *Grevistul, În atelier, Fierarul, Pax*, p. XXII.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ C. Săteanu, *Pictorul Octav Băncilă în Artă și arheologie*, Iași, an II, fascicolul II, 1928, p. 18.

⁷² Vezi Ion Gruia (Nicolae Pora), *Artă și artiști <Muzeul Grigorescu>*, în *Universul literar*, 23 martie 1914, nr 12, p. 3.

⁷³ Gabriel Badea-Păun, *Pictori români în Franța*, București, 2012, p. 132–138, vezi și Radu Ionescu, *Nicolae Gropeanu*, în *Despre pictura și sculptura românească*, București, 2002, p. 18–19.

⁷⁴ Ion Gruia, *Artă și artiști. Un pictor de marine: D. Florian – Expoziția Gropeanu*, în *Universul literar*, 11, 16 martie 1914.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 133.

⁷⁶ *Ion Theodorescu-Sion*, Catalog de Doina Schobel și Hariton Clonaru Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1971.

adaptează viziunea în noul context, asemenea multora dintre artiștii mobilizați, spre un realism autentic, inspirat de scenele de bătaie. O altă manifestare de la sfârșitul anului 1915, ce se înscrie într-o viziune nouă, robustă a naturii, este promovată de artiști tineri precum Sabin Popp și un grup de artiști printre care Vasile Velisaratu, Aurel Jiquidi, sau Adam Bălțatu⁷⁷.



Fig. 15. ION THEODORESCU-SION (1882–1939), *Veste bună*, 1914–1916, Inv. 105.317/10.680, Copyright MNAR.

După expoziția din 1913 (a patra expoziție personală)⁷⁸ din sala Exarcu de la Ateneul Român, unde critica observa că „sub sobrietatea coloritului caracteristic d-lui Petrașcu treci de la o frântură de vis la alta descoperind un nou aspect al acelorași simțăminte pline de melancolie”. Interioare încărcate de covoare naționale sau de portretele Lucreției Marinescu probează cucerirea naturii. „Savantă tratare descoperim în *Vas alb și mere*, cea mai perfectă dintre naturile moarte pe care pictura românească a realizat-o până azi. În fiecare linie, voința artistului se definește precisă. Transparența culorilor și desenul sunt ireproșabile”⁷⁹.

⁷⁷ *Expoziție retrospectivă Sabin Popp (2 ianuarie 1896 – 1 ianuarie 1928)*, Catalog de Maria Zintz, Muzeul Țării Crișurilor Oradea, Oradea, 1990 Vezi și Adina Nanu, *Sabin Popp*, în *Arta Plastică*, 12, 1963, p. 618. Anul 1916 îl prinde pe Sabin Popp la Piatra Neamț, unde cu un grup de prieteni interpreta, în scenografie proprie, tablouri vivante după *Făt-Frumos din lacrimă* de M. Eminescu. A fost înrolat ca observator pe avion.

⁷⁸ Gheorghe Duma, *Pictorul G. Petrașcu*, în *Luceafărul*, Sibiu, nr. 9, 1 mai 1913, p. 284–287.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 284.

Artistul caută să extragă caracterul motivelor pur românești din strălucirea și transparența valorilor. În perioada neutralității Petrașcu a expus cu regularitate la Tinerimea Artistică câte 11 lucrări în 1914 (*Casa mea nopatea cu lună, Balcic, Chioggia, Case pe canal*) și în 1915 (*Iarnă la mahala, Casa veche din Turtucaia, Toamna la vie, Casă veche*). Tot la Ateneu deschide o altă expoziție personală, a cincea, în februarie 1915. Cităm din amintirile confratelui pictor, Vasile Velisaratu: „În construcția viziunii compoziționale a picturii, el a desființat aproape planurile intermediare, dintre primul plan în care cântă toată orchestra armoniei coloristice și ultimul plan pe care se proiectează motivul, elementul lui compozițional. Încântătoarele Veneții, și chiar peisaje din țară, marine ori Târgoviști, sunt compuse cu un prim-plan elementul constructiv pe un fond de cer. El a avut curajul să-și afirme părerea că în natură, în peisaj elementul care te farmecă și te atrage să-l fixezi pe pânză este primul plan [...]”⁸⁰.

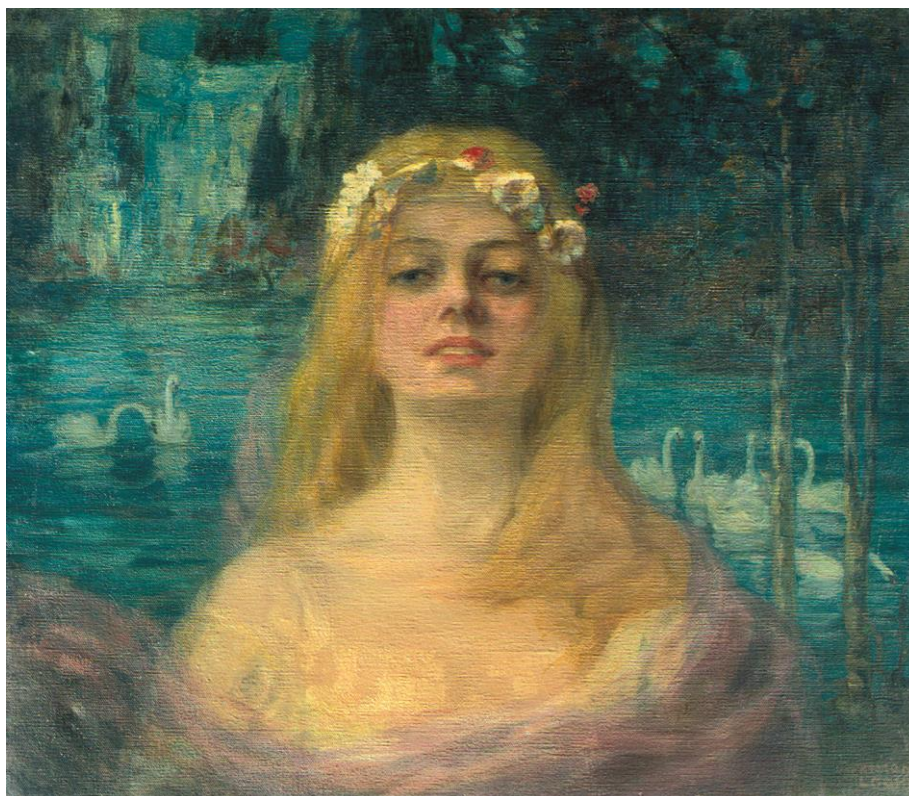


Fig. 16. KIMON LOGHI (1873–1952), *Zâna lacului*. 1907, Inv. 1285, Copyright MNAR.

Membru fondator al Tinerimii Artistice, Kimon Loghi (1873–1952) se lasă anevoie redescoperit de posteritate. Macedonean de origine, a studiat la București la Școala de Belle-Arte cu Theodor Aman, apoi la München unde a fost elevul marelui pictor simbolist Franz von Stuck. Simbolismul lui Loghi, asimilat de contemporani cu romantismul, se datorează admirației față de Böcklin, față de compozițiile sale cu misterioase ființe acvatice, fiind în același timp potrivit cu preocuparea artistului de a-și căuta propria identitate chiar în surse din Antichitatea greco-bizantină. A acordat o importanță deosebită peisajului, care, în marile sale compoziții cu substrat poetic, este cadrul unor scene inspirate din basme și legende, fiind populat cu personaje feminine fantastice, zâne și prințese bizantine și orientale, ilustrând adeseori perechea antitetică *femme fatale / femme fragile*, specifică simbolismului. Revista *Luceafărul* din decembrie 1904 și cea din ianuarie 1914 sunt ilustrate cu operele lui Loghi, opere ce nu au încă o monografie. În numărul din ianuarie 1914 este reprodusă o imagine a atelierului lui Loghi, lucrând la o pânză uriașă, inspirată de lumea basmelor. În noiembrie 1915, pictorul Kimon Loghi și sculptorul Pavelescu-Dimo expun pictură, sculptură și desen la Palatul Ateneului. Kimon Loghi 86 de lucrări și Dimo 14 sculpturi și 5 desene⁸¹. Expoziția prezenta o asociere inedită dintre un pictor simbolist și un sculptor clasicizant, din școala lui Ioan Georgescu.

⁸⁰ Vasile Velisaratu, *op. cit.*, p. 268.

⁸¹ *Repertoriul expozițiilor de artă românească, op. cit.*, p. 129.

Pe linia unui realism pregnant și a autenticității subiectelor inspirate de viața cotidiană se înscrie și expoziția de pictură și desen deschisă în sala din Pasajul Majestic din Calea Victoriei, în 2–29 februarie 1916, a tinerilor Ștefan Dimitrescu (42 picturi și 23 desene) și Nicolae Tonitza (12 picturi, 10 desene și 10 studii pentru albumul *Din lumea celor umili*). Expoziția este menționată în presă, semnalându-se înclinația precumpănitoare a lui Tonitza spre notarea „veșnicului omenesc”⁸². Impactul pe care operele emblematică ale acestor artiști le vor avea în cadrul Societății Arta Română și asupra evoluției picturii interbelice în genere va fi hotărâtor. Ambii au fost în prizonierat după dezastrul de la Turtucaia și amintirile lor se suprapun vizual cu cele literare ale prietenului lor, poetul George Topârceanu, autorul zguduitoarelor memorial de război *Pirin-Planina. Episoduri tragice și comice din captivitate*⁸³.

Pe lângă experimentele unor maeștrii reputați, întâlnim pe simezele bucureștene din timpul ocupației ecourile impresioniste ale lui Mütznier recent revenit din Japonia, ale lui Traian Hagi Cornescu, soțul Laurei Coccoa, emulul lui Luchian, discipolul lui Grigorescu sau pe naturalistul Jean Neyliès, autor de scene rustice și peisaje monastice în spiritul lui Pascal Dagnan-Bouveret. Un artist prolific este Arthur Garguromin Verona, care prezintă, în martie 1916, 154 de picturi și 9 desene la galeria artistică a ziarului *L'Indépendance Roumaine*. Verona va fi iremediabil marcat de Marele Război la care a participat și de anii de prizonierat. Viziunea sa postbelică devine sumbră, în pofida facturii postimpresioniste de mare succes⁸⁴.



Fig. 17. IPOLIT STRÂMBU (1871–1934), *La lucru în grădină*. 1914–1916, Inv. 298, Copyright MNAR.

Un artist productiv, care a rămas în București în timpul ocupației germane și a ținut un interesant jurnal⁸⁵, a fost Ipolit Strâmbu, prezent cu 100 de lucrări la Ateneu, în aprilie 1916. Format, asemenea multora dintre artiștii generației sale, la München, Strâmbu a petrecut cinci ani la Academia regală bavareză, sub îndrumarea lui Carl Marr, maestru atras de prețiozitatea scenelor de interior și de factura lui Adolph Menzel.

⁸² Petru Comarnescu, *N. N. Tonitza*, București, 1962, p. 144.

⁸³ George Topârceanu, *Scrisori alese II*. Ediție îngrijită, cu note, comentarii, tabel cronologic și bibliografie de Al. Săndulescu, București, 1971, p. 665–668.

⁸⁴ Marina Preutu, Brândușa Răileanu, *Pictorii familiei Verona*, București, 2002, p. 17–18.

⁸⁵ Vezi catalogul expoziției *Atelier de front*, cat. cit., p. 149–153.

El va adopta inițial tematica în cheie minoră a profesorului său și o manieră picturală suavă, ce amintea de secolul al XVIII-lea, până la a-și însuși viziunea luministică originală a „efectelor de lampă”, în care va excela după război.

Un alt autor care a surprins aspecte din Bucureștiul ocupat a fost arhitectul și graficianul Edmond van Saanen-Algi. Reconsiderat recent mai ales ca arhitect⁸⁶, van Saanen este cunoscut și drept unul dintre cei mai reputați iconografi ai dansului modern, printre lucrările sale figurând mari personalități precum Isadora Duncan, Ida Rubinstein, Anna Pavlova sau Vaslav Nijinsky⁸⁷. Refugiat la Iași în 1916 și apoi activ la București de sub ocupație în 1918, el va realiza în desene cu ritm alert adevărate documente, ce surprind atmosfera dramatică a populației de pe străzile Capitalei. Albumul cu litografii *La danse macabre* probează la rândul său o bună cunoaștere a publicațiilor franceze din epocă, planșele fiind alegorii percutante ale ravagiilor pe care moartea le-a semănat în tranșee după 1914. Un alt artist rămas la București a fost caricaturistul filofrancez cunoscut în cercul colecționarului Al. Bogdan-Pitești, N. S. Petrescu-Găină. Din cauza ironiilor sale la adresa militarismului german și a atitudinii antirăzboinice din anii neutralității, va fi deportat de autoritățile de ocupație, în 1917–1918, în lagărul Golemo-Konare din Bulgaria⁸⁸.



Fig. 18. SAMUEL MÜTZNER (1884 –1959), *Lantern de piatră. Tokio 1914*, Inv. 237, Copyright MNAR.

⁸⁶ Oana Marinache, Gabriel Badea-Păun, *Edmond Van Saanen-Algi, între baletul rusești și Palatul Telefoanelor*, București, 2015.

⁸⁷ Mariana Vida, *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, Cabinetul de Desene și Gravuri, Muzeul Național de Artă al României, București, vol. VIII, litera S–Schm, 2014, p. 5–64.

⁸⁸ Vezi Paul Rezeanu, *Caricaturistul N. S. Găină*, Craiova, 2008, p. 26–28.

La începutul anului 1916 se anunțau mai multe manifestări deosebite: prima, în ianuarie a fost expoziția pictorului Samuel Mützner (1884–1959), intitulată *Le Japon*, cu 100 de lucrări, deschisă în sălile Krețulescu. Era rodul unui lung drum în extremul Orient a acestui artist globe-trotter, cu o formație artistică complexă. Studiile la București (cu sculptorul Wladimir Hegel și pictorii Eugeniu Voinescu și George Demetrescu Mirea) au fost completate de cele însușite la München (cu Karl Raupp, Anton Azbé și Simon Hollosy) și la Paris (din 1903, la Academia Julian, cu Jean Paul Laurens), precum și de practica picturii în plein air, timp de doi ani, alături de Claude Monet, la Giverny. Toate acestea, alături de nenumărate călătorii care l-au purtat pe aproape întreg mapamondul i-au forjat o viziune realistă exprimată printr-o tehnică îndatorată de multe ori impresionismului.

În 1910, după o scurtă ședere la Nîmes, sub imboldul dorinței de a voiaja, dar și dintr-o acută dorință de a se instrui, Samuel Mützner pleacă în Algeria (1908, 1910), unde se înscrie la Académie Nouvelle de Peinture din Alger. Familiarizat cu Algeria, el călătorește apoi în China, Coreea, Ceylon și Japonia (1912–1915), în Venezuela (la Caracas, unde este considerat întemeietorul Școlii de pictură modernă locală), Antile și Statele Unite (1916–1919). Atracția lui Mützner față de Extremul Orient s-a născut probabil în ambianța picturii impresioniste, atât de atașată de japonism. După experimentele de la Giverny, călătoria sa la Tokyo îl deprinde cu sofisticata caligrafie orientală, dar și cu bogăția tonurilor așternute plat, după modelul lui Gauguin. Treptat, artistul abandonează amestecul optic și maniera pointillistă, în favoarea unei tușe largi și consistente, cu care construiește volumele prin culori puternice, complementare, sugerând un nou sentiment de stabilitate și statornicie.



Fig. 19. IOSIF ISER (1881–1958), *Profesor Doctor Leopold Kügel*. 1915, Inv. 64.878/ 8805, Copyright MNAR.



Fig. 20 ALEXANDRU ROMANO (1887–1916), *Femeie în roșu*. 1916, Inv. 1927, Copyright MNAR.

O altă prestigioasă expoziție este cea deschisă de soții Iser la Ateneu, în februarie⁸⁹ (Daisy Sterian – sculptură mică și Iosif Iser – pictură). Între concentrări, Iser lucrase asiduu la Turtucaia, în Argeș și pe Valea Oltului și în cele 200 de lucrări (ulei, pasteluri, acuarele, guașe, tușuri) artistul contura ciclurile sale tematice viitoare: familiile de tătari dobrogeni și țărani din Argeș⁹⁰. O lucrare, din 1915, un portret al medicului oftalmolog Leopold Kügel (1833–1914)⁹¹, reprezentant al noii școli vieneze, care a publicat și a profesat la Școala Națională de Medicină din București, probabil o comandă postumă, relevă încă viziunea fațetată moștenită din cubism și din caricatura expresionistă.

Altă acțiune se petrece în martie 1916, pe Calea Victoriei, vizavi de Biserica Kretzulescu când se deschidea o mare expoziție personală de pictură (161), acvaforte (44) și desene (14) a lui Arthur Mendel, pictor-gravor, animalier și autor de scene de gen, iar în aprilie la Ateneu, se vernisează expoziția de pictură

⁸⁹ *Repertoriul expozițiilor de artă românească, op. cit.*, p. 133.

⁹⁰ Iser. 1881–1958. *Expoziție retrospectivă* [Catalog de Paraschiva Glauber Pojar și Radu Bercea], Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1983, p. 22.

⁹¹ Dr. Andreea Fleancu și colectiv, *Legăturile dintre medicina românească și școala medicală germană până în anul 1914*, Universitatea „Transilvania” Brașov, Facultatea de Medicină.

Alexandru Romano, sculptură Horia Boambă și ceramică (vase decorative) de Becker⁹². După patru ani de studii la Florența, Romano revine în țară și se bucură de succes⁹³. Încorporat la Statul Major pe lângă Regele Ferdinand, Romano cade însă în prima zi de bombardament a Bucureștiului.

Nu a fost intenția noastră de a repertoria în totalitate manifestările acestor doi ani de neutralitate, ci de a atrage atenția asupra unor direcții stilistice și asupra unei faconde artistice fără precedent, surprinzătoare într-o epocă de incertitudine. Dimensiunile acestui articol nu pot cuprinde desigur cele câteva zeci de expoziții care s-au organizat și după care nu rămân decât consemnări sărace. De asemenea, este greu de sintetizat rolul maștrilor Școlii de Belle-Arte din București sau străinătate, încă puțin studiat, al lui G. D. Mirea, Dimitrie Paciurea, Frederic Storck, Ipolit Strâmbu, Dimitrie Serafim sau Gabriel Popescu. Mirea, mai ales, a impus standarde înalte și modernismul picturii franceze de „Salon”, unde a fost primit cu succes.

În pofida declanșării mondiale a conflagrației, în perioada de neutralitate, în România artele plastice au cunoscut un avânt fără precedent. Expozițiile se succed cu sute de lucrări. Generațiile crescute la Școala de Belle-Arte din București și din Iași, instruite apoi la München sau la Paris, revenite în țară, au revigorat gustul public. Se dezvoltă colecțiile publice și particulare, se experimentează noi direcții stilistice. Asociațiile artistice din Franța, Anglia sau Germania sunt modele pentru artiștii români obligați să facă față unei vieți artistice nesigure și lipsite de criterii normative. Direcții stilistice care în Apus se clasicizau, la noi erau încă la început, impresionismul câștigase teren prin opera lui Grigorescu, dar expresionismul, simbolismul sau naturalismul se afirmă cu dificultate. Modele ilustre, între care amintim pe Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret, Lovis Corinth sau Max Liebermann, Fantin-Latour sau Auguste Rodin, au o neîndoieală acțiune formativă; impactul lor este suprimat de dramele și tragediile războiului, care transformă definitiv lumea. Perioada de pace și bunăstare, *la Belle Époque*, moștenitoare a pozitivismului secolului XIX, se confruntă cu dezastrele războiului, care vor transforma iremediabil vechea ordine. Viziunea și personalitatea artistului se schimbă, divergențele de mentalitate și adaptare dintre generații se acutizează, pentru a se instaura, treptat, după august 1916, o nouă stare de fapt, axată stilistic de cele mai multe ori pe un realism poliform, care să răspundă noilor provocări.

⁹² Este vorba despre sculptorul Emil W. Becker (1881–1952). Vezi Petre Oprea, *Artiști participanți*, p. 30.

⁹³ Vasile Velisaratu, *op. cit.*, p. 257–259.

MIȘCAREA ARTISTICĂ ÎN BUCUREȘTI OCUPATĂ, 1916–1918

Între dramă și vodevil*

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Die künstlerische Bewegung in der besetzten Stadt Bukarest, 1916–1918. Zwischen Drama und Vaudeville

Zusammenfassung. Während der Besetzung Bukarests von den Mittelmächten, die militärische Verwaltung wollte ihre guten Intentionen und ihren väterlichen Schutz gegenüber der zivilen Bevölkerung und der eigenen Truppen zeigen, die schon müde und demoralisiert waren von den vergangenen Kriegsjahren. Infolgedessen, nebst einer Erschöpfung ohne Schonung und Limit der materiellen Ressourcen der Stadt, die Besatzer bemühten sich ein lächelndes Gesicht und ein wohlwollendes Benehmen gegenüber den Bewohnern auf kulturelle Ebene zu zeigen: Kinos und Theatersäle wurden geöffnet, die neuesten Filme aus Deutschland und Skandinavien wurden ausgestrahlt, Museen wurden wieder geöffnet und Kunstausstellungen organisiert, und Oper oder Operette Ensembles mit erstklassigen Interpreten unternahmen erfolgreiche Tourneen.

Aus Deutschland wurden kulturelle Persönlichkeiten gebracht, die etliche Sektoren der lokalen Kreativität leiten und im Auge behalten sollen. Ein Experte für Kunst und Museen Herr Heinz Braune, Direktor der Neuen Pinakothek in München, wurde beauftragt mit dem Überprüfen des lokalen Museumspatrimonium. Im Juni 1917 hat er im Athenäum eine Ausstellung deutscher Kunst organisiert.

Erich Pommer, ein 27 Jahre alter Unteroffizier, ausgezeichnet mit der Ehrenmedaille *Das Eiserne Kreuz* (der zukünftige Produzent von einigen der wichtigsten Expressionist-Filme, einer davon „Das Cabinet des Dr. Caligari“, 1919) wurde beauftragt mit der Erarbeitung von wöchentlichen Nachrichtenprogrammen, Dokumentarfilme und Filme über patriotische Erziehung, und wurde später befördert als Leiter der Abteilung für Zensur der Militärischen Verwaltung in Rumänien. Am 1. Juli 1917 gründete er den Verband *Balkan Orient Film*, der erfolgreich funktionierte bis die Zeit des Zurückziehens der Deutschen aus dem Land.

Eine andere markante Figur der deutschen Kultur, Leo Frobenius, der große Anthropologe und Forscher von afrikanischen Zivilisationen, kam um die Kontingente farbiger Gefangenen aus der französischen Armee zu organisieren, die für landwirtschaftliche Arbeit gebracht wurden. Er hat auch archäologische Ausgrabungen auf prähistorischen Stätten ausgeführt.

Zusätzlich zu den Veröffentlichungen, die von deutschen Journalisten in Uniform koordiniert waren, *Săptămâna Ilustrată* (Die Illustrierte Woche) und *Rumänien in Wort und Bild*, welche fast immer Rubriken mit Kommentaren über das kulturell-künstlerische Leben der Hauptstadt beinhalteten, erschien gegen Ende September 1917 eine rumänische Zeitschrift über Kultur, *Scena* (Die Szene), unter der Leitung von A. de Herz, gut illustriert und mit Karikaturen. Diese kündigte Veranstaltungen an, Kino-Programme, fügte Interviews mit Schauspielern, ausländischen Dirigenten und Komponisten ein und bot einen Überblick des bewegten/stürmischen kulturellen Leben Bukarests. In diesen Zeitraum florierten Revue Shows – einer der Autoren war de Herz selber, und eine neue Unterhaltungsform genannt *Sketch* wurde eingeführt, die Theater und Kino zusammenführte. Der Karikaturist Philips, ein Mitarbeiter bei der de Herz Zeitschrift, sammelte Teil seiner Zeichnungen in einem kleinen Album genannt *Caricatura sub ocupație* (Karikatur in der Besatzungszeit), erschienen im Herbst 1918.

Diese und viele andere gaben die Illusion eines normalen und fröhlichen Lebens in eine Stadt zerquetscht unter dem schweren Stiefel des teutonischen Besatzers.

Keywords: World War I, George Demetrescu Mirea, Jean Al. Steriadi, Mișu Teișanu, A. de Herz, Heinz Braune, Carl Schuchhardt, Leo Frobenius, Erich Pommer, Raymund Netzhammer.

Comparativ cu temele majore – politice, militare, diplomatice sau economice – ale perioadei Marelui Război, ce au fost tratate pe larg de istorici renumiți pe plan național sau internațional, mișcarea artistică din țara noastră din intervalul 1914–1919 nu s-a bucurat decât tangențial de interesul cercetătorilor. În 1971, Petre Oprea dădea la lumină, într-un periodic al Muzeului de Artă al R.S.R., un studiu intitulat *Artele plastice la*

* O eboșă, neilustrată, a acestui studiu a apărut sub titlul *Viața culturală în Capitala ocupată, 1917–1918* în volumul *Războiul de fiecare zi. Viața cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914–1919)*, coordonatori Bogdan Popa și Radu Tudorancea, Târgoviște, 2018, p. 39–53.

*București și la Iași în timpul Primului Război Mondial (1916–1918)*¹. Fără a avea o viziune mai amplă asupra mișcării artistice din timpul conflagrației, ci limitându-și studiul asupra activității plasticienilor în uniformă, mobilizați la Iași în 1917, Barbu Brezianu a semnat un articol în SCIA din 1964 despre închegarea grupării Arta Română². În ampla cercetare întreprinsă de Șerban Rădulescu-Zoner și Beatrice Marinescu adunată în volumul *Bucureștii în anii Primului Război Mondial 1914–1918*³ s-au atins și aspectele cultural-artistice ale vieții Capitalei. Au trecut multe decenii până ce alți cercetători să găsească atractiv pentru lucrările lor tărâmul culturii, fie el doar ca mijloc de a explica propaganda folosită de una sau alta dintre puterile beligerante. În *Enciclopedia propagandei românești 1848–2009*⁴, Călin Hentea se ocupă, într-un capitol, și de învelișul artistic al mijloacelor propagandistice folosite în perioada Neutralității și a Războiului de Reîntregire. Radu Tudorancea a investigat activitatea câtorva plasticieni angrenați în efortul național de apărare a țării în lucrarea sa *Frontul de acasă*⁵. Într-un volum colectiv coordonat tot de el împreună cu Bogdan Popa, *Războiul de fiecare zi. Viața cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914–1919)*⁶, se vor găsi câteva studii ce abordează tema vieții culturale din perioada respectivă. În alte trei studii ale lui Tudorancea era tratat despre intelectualitatea rămasă în teritoriul ocupat și problemele pe care le-a avut⁷. Aceeași temă l-a atras și pe Lucian Boia într-un volum intitulat *Germanofili*⁸.

În mod special, viața culturală în timpul ocupației Bucureștilor din intervalul decembrie 1916 – noiembrie 1918 a fost prea puțin cercetată, ea oferind un teren aproape virgin, dar cu atât mai recompensant pentru studioși.

La foarte scurt timp după ce, în urma Bătăliei de la Argeș⁹ sudul țării și Capitala au intrat în stăpânirea trupelor Puterilor Centrale, administrația militară de ocupație și-a manifestat preocuparea pentru supravegherea și reorganizarea vieții culturale locale. Pentru ocupantul german, România se dorea a deveni un etalon al unei judicioase administrări și, în acest scop, erau făcute eforturi deosebite pentru a fi arătate bunele intenții și disponibilitatea de asigurare a unei existențe normale pentru locuitori.

Propaganda avea un rol esențial în realizarea acestui obiectiv. Deoarece periodicele românești își întrerupseseră apariția, la nici o săptămână după ocupație, pe 12 decembrie 1916, era tipărit jurnalul *Bukarester Tagblatt*¹⁰, difuzat cu mare entuziasm și emfază (Fig. 1). Ediția în limba română se numea *Gazeta Bucureștilor*, și ambele aveau redacția în sediul rechiziționat al ziarului *Adevărul*, pe Str. Sărindar nr. 9–11, tot acolo fiind și tipărite. Pentru trupe, foaia germană era deosebit de importantă, așa cum mărturisea un militar: „Provizia noastră de hrană spirituală zilnică o obținem cu ajutorul publicației *Bukarester Tagblatt* la care suntem cu toții abonați. (...) Toată lumea citește, de la A la Z, pagina cu anunțuri. Începem să ne interesăm și de cele mai mărunte evenimente din România, la fel ca de cele din Germania, sau poate chiar mai abitir, pentru că cine poate garanta că n-o să ne petrecem o parte considerabilă a vieții aici? (...) Astfel, *Bukarester Tagblatt* a ajuns o foaie pentru trup și foale”¹¹. Încă o publicație era la îndemâna soldaților germani, *Rumänische Feldpost*, tipărită pe hârtie de proastă calitate, dar foarte des înnobită de caricaturi foarte hazlii, realizate de desenatori satirici cunoscuți sau de militari talentați care erau încurajați să batjocorească pe inamic.

¹ Petre Oprea, *Artele plastice la București și la Iași în timpul Primului Război Mondial (1916–1918)*, în *Studii Muzeale*, vol. V/1917.

² Barbu Brezianu, *Gruparea „Arta Română” (1918–1926)*, în SCIA tom 11, nr. 1/ 1964, p. 144–151.

³ Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *Bucureștii în anii Primului Război Mondial 1914–1918*, Ed. Albatros, București, 1993.

⁴ Călin Hentea, *Enciclopedia propagandei românești 1848–2009. Istorie, persuasiune și manipulare politică*, Ed. Adevărul, București, 2012.

⁵ Radu Tudorancea, *Frontul de acasă. Propagandă, atitudine și curente de opinie în România Primului Război Mondial*, Ed. Eikon, București, 2016.

⁶ Bogdan Popa, Radu Tudorancea (coordonatori), *Războiul de fiecare zi. Viața Cotidiană în tranșee și în spatele frontului în Primul Război Mondial (1914–1919)*, Ed. Cetatea de Scaun, Tâgoviște, 2018.

⁷ Radu Tudorancea, *Originile unei controverse: Alexandru Tzigara-Samurcaș în anii ocupației (1916–1918)*, în *Revista Istorică*, tom XXVI, nr. 1–2/2015, p. 99–117; *Idem*, *Intelectualii români în vreme de război: cazul celor rămași în teritoriul ocupat, în timpul primei conflagrații*, în *Studii și Materiale de Istorie contemporană* 1/2019, p. 22–44; *Idem*, *Alexandru Tzigara-Samurcaș în anii ocupației (1916–1918). Surse inedite*, în *Studii și Materiale de Istorie contemporană* 19/2020, p. 28–48.

⁸ Lucian Boia, *Germanofili. Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial*, Ed. Humanitas, București, 2009.

⁹ Nicolae Ciobanu, Eugen Bădălan, *Cronologia Primului Război Mondial 1914–1919*, Ed. Academiei de Înalte Studii Militare, București, 2001, p. 69–73.

¹⁰ C. Bacalbașa, *Capitala sub ocupația dușmanului 1916–1918*, ediție îngrijită și prefată de I. Oprea, Ed. Saeculum I. O., București, 2018, p. 72; Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 123.

¹¹ Gerhard Velburg, *În spatele frontului. Marele Război așa cum l-am văzut eu – decembrie 1916 – iunie 1918. Însemnările unui soldat german în România ocupată*, Traducere, introducere și note de Ștefan Colceriu, Ed. Humanitas, București, 2018, p. 190–191.

La aceeași adresă a redacției lui *Bukarester Tagblatt* își avea sediul și Secția de Presă, care era afiliată, la început, Poliției Politice de pe lângă Comandamentul Suprem al trupelor de ocupație (Politische Polizei beim Oberkommando des Besatzungsheeres in Rumänien). Pe 9 ianuarie 1917 a fost creat și oficiul cenzurii, care supraveghea toate organele de presă, reprezentațiile teatrale, cinematografice, conferințele și prelegerile publice¹². Această Secțiune a Presei și Cenzurii a fost afiliată, pe 17 martie 1917, la Statul Major Administrativ (Verwaltungsstab). Pentru că gazetarii locali refuzau să colaboreze la un periodic ce era doar o traducere din germană a lui *Bukarester Tagblatt*, eșalonul superior a decis, spre a elimina această situație neplăcută, ca *Gazeta Bucureștilor* să devină un ziar independent, scris de jurnaliști români¹³.

În primăvara anului 1917 au fost scoase două reviste de cultură menite a informa cititorii locali despre știință, artele și însemnatele performanțe ale civilizației germane.

Pe 12 mai apărea, în București, primul număr al hebdomadarului de limbă germană *Rumänien in Wort und Bild*, iar pe 17 mai 1917 primul număr al *Săptămânii Ilustrate*. Cele două elegante reviste își aveau redacția în același local de pe Str. Săringar nr. 9. Pentru cea de limbă germană, redactor-șef era locotenentul Rudolf Dammert, iar pentru cealaltă M. Sărățeanu (pe numele adevărat, Zelțner).

Ambele erau tipărită pe hârtie de calitate superioară și abundant ilustrate, iar în paginile lor erau promovate obiectivele ocupațiilor care se pregăteau să rămână multă vreme în ținuturile noastre. În articolul de fond al primei apariții din *Săptămâna Ilustrată*, intitulat *Ce voim*, era enunțat, sumar, programul ce și-l propunea publicația. Semnatarul ei, Sărățeanu, deplângea „rătăcirea fatală a unei ocăruii funeste”, care a aruncat țara „în aventura fatală care ne-a culcat la pământ” împotriva Germaniei „prietena noastră din totdeauna” și încheia, în termeni optimiști, arătând ce misiune însemnată își asuma foaia sa: „Revista noastră cată să înceapă de pe acum opera mare de îndreptare a relelor săvârșite. Revista noastră se va strădui să aducă la cunoștința poporului român tot ce spiritul și munca germană au produs și produc, spre binefacerea și ridicarea omenirii. În adâncă convingere a operei utile pe care o vom săvârși astfel întru luminarea opiniei noastre publice, pornim la lucru cu nădejdea că vom isbui să reparăm o parte din greșelile fatale săvârșite de alții”¹⁴.

„Cucerirea cu armele – cum spunea, cu judiciozitate, gazetarul Constantin Bacalbașa – nu poate avea valoare atâta timp cât toate conștiințele vor fi de partea celor biruiți. Germanii au nevoie să cucerească și conștiințele printr-o propagandă zilnică de presă, lipsită de contradicția unei prese naționale”¹⁵.

În pofida propagandei nedisimulate căreia îi erau, de obicei, rezervate primele pagini – fiind inserate, mai ales, știri din viața politică și economică a imperiilor aliate german, austro-ungar și otoman, iar apoi noutăți de pe front, cu specificarea victoriilor strălucite ale forțelor Puterilor Centrale, iar pe copertă era mai totdeauna reprodus portretul unuia dintre comandanții iluștrii ai trupelor victorioase – periodicul avea rubrici atractive, bine documentate, de cultură și artă, evident germană. O asemenea publicație, cu mare deschidere spre cultura țărilor de limbă germană ale Europei centrale și apusene, nu mai apăruse vreodată în țara noastră. Aproape în fiecare număr se găsea câte un articol – totdeauna nesemnlat – dedicat unui plastician sau literat important. Astfel apar medalioane ale pictorilor Max Liebermann¹⁶, Max Klinger¹⁷, Moritz von Schwind¹⁸, Wilhelm



Fig. 1. Apariția primul număr din *Bukarester Tagblatt*, în *Rumänien in Wort und Bild* nr. 1/12 mai 1917.

¹² E. C. Decusara, *România sub ocupația dușmană. Organizarea și activitatea poliției militare (Militärverwaltungspolizei)*, București, 1920, p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ M. Sărățeanu, *Ce voim*, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 1/17 mai 1917, p. 1.

¹⁵ C. Bacalbașa, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶ Max Liebermann, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 6/21 iunie 1917, p. 10–11.

¹⁷ Max Klinger, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 3/31 mai 1917, p. 8.

¹⁸ Moritz von Schwind, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 14/3 septembrie 1917, p. 3–5.

Busch¹⁹, Gustav Klimt²⁰ și Anselm Feuerbach²¹, apoi ale literaților Heinrich von Kleist²², Friedrich Hebbel²³, Theodor Körner²⁴, Ludwig Uhland²⁵, Nikolaus Lenau²⁶, Heinrich Heine²⁷, Theodor Fontane²⁸, Franz Grillparzer²⁹, Eduard Mörike³⁰, apoi traduceri din poeziile lui Schiller³¹, Goethe³², Lenau și Heine.³³ Istoricii și compozitorii erau, totuși, prezentați mai rar: nu apar decât portretele lui Theodor Mommsen³⁴ și al lui Max Bruch³⁵. Industria și economia germană își aveau locul bine definit în coloanele periodicului. Apoi, sub rubrica *Orașe germane*, erau prezentate, în detaliu, și cu multe imagini, principalele orașe ale imperiului spre a le fi revelate monumentele istorice și de arhitectură: München, Lipsca, Hamburg, Nürnberg, Hanovra, Frankfurt pe Mein, Heidelberg, Colonia, Brema³⁶, Hildesheim, Lübeck, Worms, Mannheim, Karlsruhe, Rostock, precum și două orașe din imperiul aliat, Viena și Breslau.



Fig. 2. Heinz Braune.

Administrația germană dorea să dea un impetus vieții artistice, la fel ca în vremuri normale, de pace. Dar, în același timp, dorea ca aceasta să fie ținută sub strictă supraveghere de proprii reprezentanți. De aceea a fost adus din Germania un expert în probleme artistice și muzeale, dr. Heinz Braune (1880–1957), o personalitate marcantă a culturii plastice a momentului (Fig. 2). Braune studiasse arheologia cu profesorul Adolf

¹⁹ Wilhelm Busch, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 26/14 ianuarie 1918, p. 13–14.

²⁰ Gustav Klimt, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 32/18 martie 1918, p. 5–6.

²¹ Anselm Feuerbach, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 31/5 martie 1918, p. 11–14.

²² Heinrich von Kleist, în *Săptămâna Ilustrată* nr. 8/12 iulie 1917, p. 10–11.

²³ Friedrich Hebbel, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 9/19 iulie 1917, p. 9–10.

²⁴ Theodor von Körner, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 7/5 iulie 1917, p. 8–9.

²⁵ Ludwig Uhland, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 6/21 iunie 1917, p. 5–6.

²⁶ Lenau, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 5/14 iunie 1917, p. 7.

²⁷ Heinrich Heine, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 3/ 31 mai 1917, p. 11–12.

²⁸ Theodor Fontane, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 10/26 iulie 1917, p. 7–8.

²⁹ Franz Grillparzer, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 11/2 august 1917, p. 14.

³⁰ Eduard Mörike, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 17/24 septembrie 1917, p. 12.

³¹ Schiller, *Scufundătorul*, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 2/24 mai 1917, p. 8–9.

³² Goethe, *Înșelatul*, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 8/12 iulie 1917, p. 11.

³³ Lenau, *Frica mea*; Heine, *Lied*, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 21/12 noiembrie 1917, p. 6.

³⁴ Theodor Mommsen, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 24/17 decembrie 1917, p. 8.

³⁵ Max Bruch, în *Săptămâna Ilustrată*, nr. 30/22 februarie 1918, p. 14.

³⁶ În cazul orașelor Leipzig, Köln și Bremen era folosită varianta latinizată a numelui lor.

Furtwängler și istoria artelor cu Karl Voll, la München. În 1905 și-a dat diploma cu tema „Pictura bisericească murală din zona Buzen la 1400”. Un an mai târziu a elaborat, împreună cu Hans Buchheit și fostul profesor Karl Voll, primul catalog raisonné al picturilor din Muzeul Național Bavarez, iar în 1907 a devenit conservator al Pinacotecii Regale Bavareze. Din 1912 a deținut funcția de director la Neue Pinakothek, iar din 1914 a predat cursuri de specialitate la Koeniglich Bayerische Akademie der Bildenden Künste din München. Cu o experiență atât de bogată, el era cel mai potrivit a se ocupa de protecția patrimoniului artistic al României ocupate.

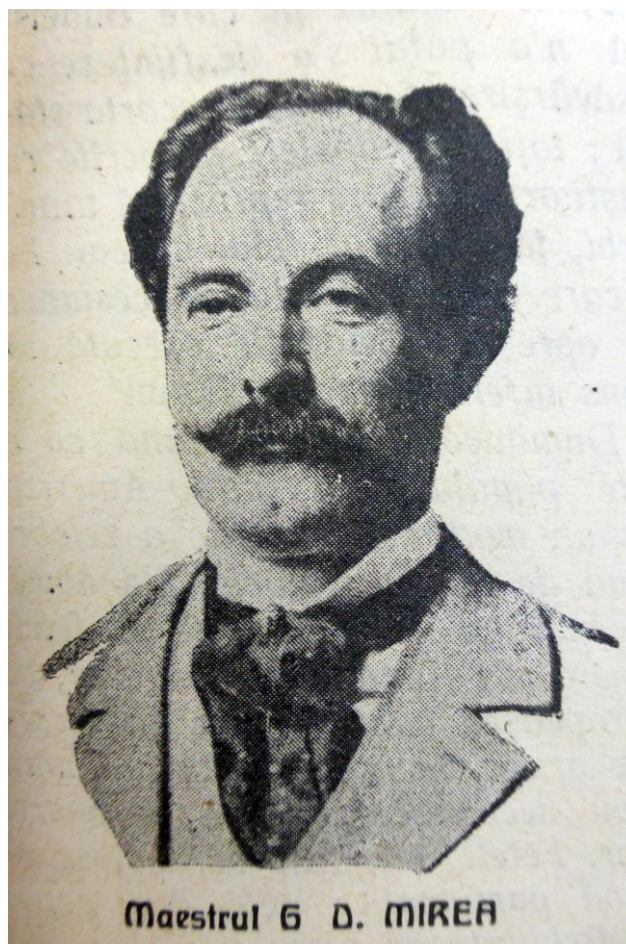


Fig. 3. G. D. Mirea, în *Clipa* nr. 165, 25 decembrie 1927.

Pe 19 martie 1917, Direcția Administrativă a Ministerului de Interne adresa o circulară instituțiilor muzeale prin care se anunța că profesorul Braune „a fost însărcinat din partea Administrației militare din România să viziteze toate instituțiile și colecțiunile noastre artistice și să ia toate măsurile necesare pentru asigurarea lor ca unele ce constituie una din bogățiile noastre naționale”³⁷. Adresanții erau îndemnați să facă un raport în limba germană privind starea colecțiilor deținute, pe care urmau a-l înainta pe adresa „Hauptman Braune, A. O. K. Mackensen” (Marele Cartier General al lui Mackensen), stabilit la Athenée Palace (Anexa 1). Așa cum reiese din această adresă, specialistul în arte fusese asimilat, pe perioada campaniei, gradului de căpitan. Directorii respectivi, George Demetrescu Mirea (Fig. 3) de la Pinacoteca Statului și Muzeul Aman și Jean Al. Steriadi (Fig. 4) de la Muzeul Kalinderu, au răspuns forului tutelar că profesorul Braune deja le vizitase colecțiile, pe 21 martie, și-i dăduseră toate relațiile cerute, fără însă a-i putea preciza unde au fost depuse lucrările evacuate în momentul ocupării Capitalei³⁸. Peste câteva zile lui Braune i-au fost puse la dispoziție listele obiectelor transportate la Iași. El a solicitat și dovezile pe baza cărora au fost ridicate, dar acestea nu au putut fi furnizate de directorii români³⁹. Pentru că această situație nu îl satisfăcuse pe

³⁷ Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 3.

³⁸ *Ibidem*, f. 2.

³⁹ *Ibidem*, f. 9.

împuternicitul german, girantul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, profesorul Constantin Litzica, a trimis o nouă adresă, imperativă, conducătorilor muzeelor bucureștene prin care aceștia erau somați să răspundă, imediat, la 6 întrebări:

- „1. Ce lucrări au fost ridicate dela muzeele de sub direcțiunea Dv
2. Când s-au trimis (data precisă)
3. Din ordinul și pe răspunderea cui (ordin verbal sau scris)
4. Cum și cu ce mijloace (C.F.R., automobil, etc.)
5. Unde au fost transportate lucrările

6. Să ne înaintați orice act care ar avea vreo legătură cu chestiunile de mai sus (ordine, recipise, fracte de C.F.R., etc)”⁴⁰. Pe lângă cei doi, deja menționați, în adresă mai era trecut numele lui Frederic Storeck, care era custode al Pinacotecii și al Muzeului Grigorescu găzduit la Ateneul Român, și al lui Ioan Bogdan, prorectorul Universității și directorul interimar al Muzeului de Antichități. Celui din urmă i-a mai fost adresată o întrebare: „ce știți despre metopele de la Adam Klisi (unde se află).”

De precizat că toate adresele purtau ștampila cu numărul de înregistrare al administrației germane, iar de pe antetul hârtiilor oficiale ale Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, încă în uz, lipsea stema țării ce fusese acoperită cu o bucățică de carton. Ocupanții erau atât de riguroși în a demonstra că țara și-a pierdut suveranitatea și nu mai are dreptul la o stemă proprie încât se îngrijiseră chiar și de acest amănunt, eliminând însemnul național.

G. D. Mirea și Jean Al. Steriadi au dat, punctual, lămuririle necesare⁴¹. Cel dintâi, ca mai vârstnic și director al Pinacotecii Statului, trimitea la Minister răspunsul, foarte detaliat și clar, formulat de Jean Al. Steriadi, la toate întrebările aducând argumente irecuzabile și furnizând chiar o chitanță din partea celui ce preluase tablourile spre a le pune la adăpost de bombardamentele germane din prima fază a conflictului armat: „1. S-au ridicat din colecțiunea Grigorescu 45 de lucrări care au fost puse în siguranță contra atacurilor aeriene, în subsolul din Casa Bisericeii, conform adeverinței ce se găsește în arhiva muzeelor Statului și 29 de lucrări din Palatul Artelor care au fost puse în siguranță în pivnița aceluia local până la expedierea la Iași.

2. Expediția s-a făcut în două rânduri adică la 29 Septembrie și la 16 Octombrie st. v. de către funcționari ai ministerului.

3. Aceste măsuri au fost luate conform ordinului verbal al Dlui Ministru al Instrucțiunii și Cultelor.
4. Transporturile au fost făcute cu căile ferate Române.
5. Expediția s-a făcut la Iași.

6. Acte, recipise privitoare la această expediție probabil se găsesc în arhivele Ministerului Instrucțiunii, expedierea fiind făcută de către minister și sub supravegherea sa”⁴². Prevenitor și simțind pericolul unei micșorări a schemei, Mirea își încheia adresa dând asigurări de buna funcționare a muzeelor cu personalul ce-l avea: „Întru cât privește, Domnule Ministru, conservarea colecțiunii Artistice a Statului pusă sub îngrijirea noastră, nu mai încapem îndoială că și de aci înainte ca și până-n prezent vom avea aceeași solitudine și aceeași vigilență cum se cuvine acesei averi Naționale ceea ce Vă rugăm ca cu ocaziunea întocmirii bugetului să nu se aducă vre-o știrbire personalului administrativ, care e deja redus la mai puțin decât strictul necesar”⁴³. În continuare era dată lista acestor lucrări trimise la Iași precum și a altor 29 de picturi de artiști francezi – Carolus Duran, Henner, Cabanel, Constant, Branquin – și a câtorva contemporani români de la Palatul Artelor din Parcul Carol⁴⁴ (Anexa 2). Steriadi a furnizat, la rândul său, o listă completă a picturilor din Muzeul Kalinderu ce fuseseră expediate în Moldova⁴⁵ (Anexa 3).

Cu rigurozitatea specific germană, prin adresa nr. 847 din 3 mai 1917 a Secției de Presă a Administrației Militare către Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice a fost dispusă redeschiderea, cu data de 15 mai, a muzeelor Capitalei, fiind stabilit și orarul: „1. Muzeul Național de Istorie și Arheologie, duminica 9–1 [p. m.], zilnic între 10–1 [p. m.] și 2–4 [p. m.]; 2. Muzeul din Parcul Carol [Pinacoteca Națională], duminica 9–1, marți, joi și sâmbătă de la 10–1 și de la 3–5 [p. m.]; 3. Muzeul Aman luni, miercuri și vineri de la 10–1; 4. Muzeul Kalinderu sâmbăta de la 9–1 (ultimul doar cu vizită ghidată)”⁴⁶. În final era făcută precizarea că orarul putea

⁴⁰ *Ibidem*, f. 12.

⁴¹ *Ibidem*, f. 26, 28–30, 32.

⁴² *Ibidem*, f. 28.

⁴³ *Ibidem*, f. 32.

⁴⁴ *Ibidem*, f. 29, 29 v, 30.

⁴⁵ *Ibidem*, f. 33–36.

⁴⁶ *Ibidem*, f. 52.

fi modificat la solicitarea conducerii fiecărei instituții cu ferma condiție de a se anunța noile opțiuni. Peste câteva zile s-a răspuns că directorii Muzeelor Aman și Kalinderu erau de acord cu orarul impus de Administrația Militară, dar pentru Muzeul Național de Antichități și pentru Pinacotecă era propus alt orar: la primul între 10–12 și 14–16 zilnic, exceptând luna, când trebuia făcută curățenie, iar la al doilea doar duminica și joia de la 9–12 și 14–18⁴⁷. Din diverse motive, deschiderea muzeelor a fost tergiversată și ulterior a fost stabilită data de 17 iunie. Militarii germani beneficiau de un orar special, preferențial, stabilit de Komandatură, în vreme ce pentru civili era rezervată doar o singură zi, duminica, și aceasta doar după-amiaza, de la 14 la 16 (în cazul Muzeului Aman, ziua pentru civili era sâmbăta)⁴⁸. Muzeele au cunoscut un aflus de public – mai ales că, în documentul german, dactilografiat, se preciza „*Eintritt frei*”⁴⁹. Dar de aici au apărut și unele neajunsuri pentru că instituțiile duceau lipsă de custozi și oameni de serviciu, aflați fie pe front, fie internați.

Muzeele funcționau cu dificultate din cauza reducerii personalului de supraveghere în urma votării unui buget de austeritate. Din această cauză, la Pinacotecă – aflată în Palatul Artelor din Parcul Carol – s-a produs chiar un furt în data de 13 mai pe care directorul Mirea l-a anunțat Ministerului⁵⁰. În aceeași adresă, directorul arăta că acoperișul muzeului era deteriorat și, în zilele ploioase, apa meteorică se scurgea pe pereți afectând starea de conservare a tablourilor. Spre a fi mai elocvent și a sensibiliza administrația de ocupație, Mirea atrăgea atenția că, între lucrările periclitare se aflau două pânze semnate de un important pictor german: „Totodată Vă mai amintim că în acele săli curge apa de-a lungul zidurilor în timpul zilelor ploioase, după cum s-a întâmplat în aceste zile din urmă, învelitoarea fiind complet deteriorată și neluându-se nici un fel de măsuri cu toate cererile verbale și în scris ce s-au făcut atât Onor. Minister de Culte cât și celui de Domenii căruia aparține acest palat; astfel că vom avea regretul să pierdem o mare parte din aceste pânze expuse printre care se găsesc opere de valoare, printre care prenumărăm cele două opere de Kaulbach.” De la Minister au fost trimise adrese către Prefectura Poliției Capitalei și către șeful Poliției Militare germane reclamându-se cercetarea cazului și prinderea hoțului care substituise un peisaj semnat de D. Mihăilescu⁵¹. Raliindu-se colegului de la Pinacotecă, Seriadi solicita să fie eliberat gardianul șef al Muzeului Kalinderu, plutonierul Niță Călinescu, aflat în lagărul de prizonieri de război de la Colentina, acesta fiind absolut indispensabil pentru „buna supraveghere și conservare a colecțiilor Muzeului”⁵². Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice s-a adresat Administrației Militare în acest sens. Pe ciorna respectivei adrese era specificat că solicitarea fusese încredințată unui ofițer german: „Luată de Dl. Lt. Dietz. 29.V.917”⁵³.

Aceeași situație se perpetuase până anul următor. Statele de plată arătau situația precară a personalului. La Muzeul Kalinderu, în lunile decembrie 1917 și ianuarie 1918, directorul Jean Al. Steriadi (Fig. 5) primea un salariu brut de 540 lei care, cu o reducere de 3%, rămânea 523,80 lei în vreme ce gardianul Marin Mateescu primea 133 lei iar gardianul șef Niță Călinescu 180 lei⁵⁴. Aceleași sume erau vărsate și în lunile următoare, din februarie până în septembrie⁵⁵. Pe o pagină separată erau date detalii despre diversele sume care compuneau acele salarii⁵⁶ (Anexa 4).

Retribuția se redusese la 70% din salariul dinainte. Așa că Gheorghe Petrașcu (Fig. 6), care era secretar al Pinacoteei Statului și al Muzeului Grigorescu primea, în ianuarie 1918, 180 lei. Tot la acel muzeu mai erau angajați doi custozi, Gheorghe Vizante și Ion Măță, retribuiți cu 75,60 și, respectiv, 53,20 lei⁵⁷. La Muzeul Th. Aman, custode era pictorul Mihai Teșanu (Fig. 7) care primea un salariu de 162 lei iar servitorul Gh. Daniel primea 71, 25 lei în februarie 1918⁵⁸. Gheorghe Daniel fusese mobilizat la Compania 5 Subzistență a Garnizoanei Vaslui, unde lucra la manutanță; în consecință, prin cereri trimise în luna ianuarie, el solicita să-i fie trimis salariul acolo, prin intermediul Administrației Financiare Vaslui⁵⁹. Este de remarcat faptul că acest umil angajat se recomanda, în acea adresă către Minister, ca fiind „custode” (!) al celui muzeu – funcție mult prea importantă pe care, evident, nu o deținea, aceasta fiind ocupată de pictorul Teșanu.

⁴⁷ *Ibidem*, f. 55–55 v.

⁴⁸ *Ibidem*, f. 60–60 v.

⁴⁹ *Ibidem*, f. 64.

⁵⁰ *Ibidem*, f. 37, 40.

⁵¹ *Ibidem*, f. 40.

⁵² *Ibidem*, f. 47.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 271/1918, f. 195.

⁵⁵ *Ibidem*, f. 197, 199, 201, 203.

⁵⁶ *Ibidem*, f. 205.

⁵⁷ *Ibidem*, f. 143, 155.

⁵⁸ *Ibidem*, f. 147.

⁵⁹ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 374/1918, f. 1, 3.



Fig. 4. Jean Al. Steriadi (stg.) și Dimitrie Ghiață în fața Muzeului Kalinderu, 1919. B.A.R.



Fig. 5. Pictorul Jean Al. Steriadi, desen de N. Petrescu-Gaina, creion și acuarelă, B. A. R.



Fig. 6. Gheorghe Petrașcu, 1912, B. A. R.



Fig. 7. Mișu Teișanu, în *Calendarul Minervei*, an XIV, nr. 1492, 1912.

Din luna martie 1918, la Muzeul Aman a fost angajată, pe post de bibliotecară, Aurelia Caloenescu, retribuită tot cu 162 lei⁶⁰. Pe lângă această sumă, angajaților le mai era acordată o mică indemnizație suplimentară, pentru chirie (locuință) care era 20% din salariul de bază. La începutul lunii aprilie, bibliotecara solicita să-i fie dat salariul și suplimentul pentru locuință pentru cele 10 zile lucrate până la 1 aprilie, așa că i-au fost vărsați 54 lei și, respectiv, 10,80 lei⁶¹. Din luna decembrie a aceluiași an postul de bibliotecară a Muzeului Aman a fost ocupat de Ersilia Brașoveanu, având același salariu⁶². Ea fusese detașată la începutul anului la Spitalul Crucii Roșii Nr. 3, fiind înlocuită, temporar, de Caloenescu. De la acea adresă își solicita drepturile bănești în intervalul ianuarie–august 1918⁶³. Indemnizația cuvenită pentru chirie îi era remisă, la cerere sa expresă, surorii sale, Maria Brașoveanu, în lunile iulie și septembrie 1918⁶⁴.

La rândul său, directorul Pinacotecii depunea o cerere pe 20 aprilie 1918, reclamându-și „diferența la salariul integral și indemnizația de locuință pe noiembrie–decembrie 1917 și ianuarie–februarie 1918”⁶⁵ de unde reiese că și acest exponent de frunte al plasticii locale și al învățământului de specialitate (fiind, în același timp, și director al Școlii de Belle-Arte) avea probleme financiare în acea vreme de restriște.

Și Ana Aman, văduva pictorului Theodor Aman – care donase statului casa și colecția pentru a deveni muzeu, așa cum se întâmplase în 1908⁶⁶ – își reclama, pe 1 iunie 1918, pensia viageră în valoare de 800 lei⁶⁷.

Dar, în acele vremuri vitregi, existau și oameni care, deși nu dispuneau de o situație financiară care să le permită o existență opulentă, aveau generozitatea să facă sacrificii în beneficiul celor mai puțin favorizați. Într-o mișcătoare adresă către Minister, Mișu Teișan de la Muzeul Theodor Aman – în care avea asigurată locuința – anunța că renunță la leafa de custode ca o jertfă pentru țară fiindcă nu fusese pe front și, în același timp, solicita un spor de salariu de 14,50 lei pentru paznicul muzeului care fusese la război și avea o familie grea, pe care el o ajutase până atunci⁶⁸. I se răspunde că legislația nu permitea asemenea schimbări așa că

⁶⁰ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 271/1918, f. 162, 175, 177.

⁶¹ *Ibidem*, f. 179, 180.

⁶² *Ibidem*, f. 193.

⁶³ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 374/1918, f. 5, 6, 7, 13, 15, 17, 19, 23, 25.

⁶⁴ *Ibidem*, f. 26, 28.

⁶⁵ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 271/1918, f. 157.

⁶⁶ Al. Tzigara-Samurcaș, *Scieri despre arta românească*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, bibliografie și note de C. D. Zeletin, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 270–274.

⁶⁷ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 271/1918, f. 185.

⁶⁸ *Ibidem*, f. 183, 183 v.

Teișanu urma să primească salariul intact, dar era liber să-l folosească cum va voi pentru ajutorarea gardianului și a face opere de binefacere (Anexa 5).

În primăvara anului 1917, Heinz Braune și-a propus să organizeze o expoziție de artă germană cu piese aflate în colecții românești. În acest scop el a înaintat o adresă către Ministerul de resort prin care solicita a-i fi puse la dispoziție respectivele lucrări din muzeele locale precum și spațiul de expunere din sălile Ateneului Român unde era instalat Muzeul Grigorescu⁶⁹ (Anexa 6). Alexandru Tzigara-Samurcaș (Fig. 8), prefectul Poliției Capitalei, desemnat a reprezenta Casa Regală și Domeniile Coroanei în timpul ocupației străine⁷⁰, dispune a fi luate cu împrumut, cu forme legale, unele piese de artă germană din colecția Palatului Regal⁷¹ (Anexa 7). Lucrările au fost puse la dispoziție de colonelul Mauriciu Brociner care, la părăsirea Capitalei de familia regală, fusese investit director al Palatului Regal și al Cancelariei Mareșalatului pe perioada absenței Curții⁷².

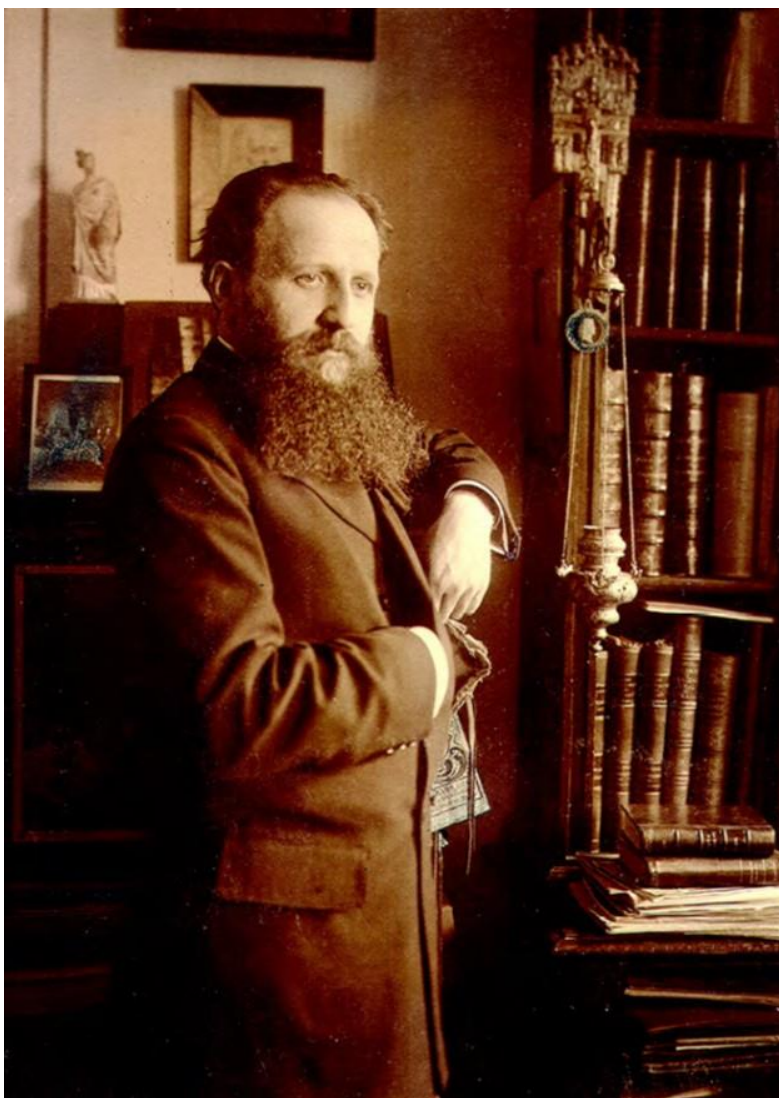


Fig. 8. Alexandru Tzigara-Samurcaș, 1914, în *Alexandru Tzigara-Samurcaș, 1872–1952. Biobibliografie adnotată*, Constanța, 2004.

Pentru a figura în plănuita expoziție, Cecilia Cuțescu-Storck a cerut să-i fie împrumutată o lucrare ce se afla în colecția Muzeului Kalinderu – *Case vechi din România*⁷³.

⁶⁹ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 316/1917, f. 42, 43.

⁷⁰ Al. Tzigara-Samurcaș, *op. cit.*, p. 34; C. Bacalbașa, *op. cit.*, p. 121.

⁷¹ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 316/1917, f. 57, 58.

⁷² A. N. I. C., Fond Casa Regală Oficială, dosar 120/1918, f. 47; vezi și Tudor Vișan-Miu, *Mauriciu Brociner (1855–1946): funcționar și pensionar al Casei Regale*, în *Studium XIII/2020*, p. 99–103.

⁷³ A. N. I. C., M. C. I. P., dosar 316/1917, f. 70.



Altdeutsche Bilder in Bukarest.

Die öffentlichen Kunstsammlungen in Bukarest haben — wie problematisch sie auch im Hinblick auf eine wissenschaftlich-systematische Ergänzung und Aufstellung z. Zt. noch sein mögen — doch vor so vielen anderen Sammlungen einen grossen Vorteil voraus: die grosse Einheitlichkeit ihres nationalen Charakters, die Geschlossenheit des unter sich verknüpften Materials. Hierin liegt Wert und Eigenart des zur Zeit leider unzugänglichen ethnographischen Museums mit seinen Schätzen an rumänischer Volkskunst, des hist. archäologischen National-Museums, dessen antike Steine ebenso dem rumänischen Boden entstammen, wie sein G oldschatz aus Pietroasa oder die kirchlichen Altertümer, die späterhin füglich durch die reichen Sammlungen der Casa Bisericei zu ergänzen sein dürfte, — hierin auch liegt die Bedeutung des Museums Grigorescu, das die moderne Kunst Rumäniens in sich zu vereinigen bestimmt ist.

Diese natürlichen Beschränkungen der rumänischen Kunstpflege zu durchbrechen, haben mit mehr oder weniger Glück einige Privatsammler versucht, und die von ihnen zusammengebrachten Schätze internationaler Art als Ergänzung des offiziellen Sammelprogramms dem Staat überwiesen. Als unglückliches Beispiel dafür sei das Museum Kalinderu genannt. Aber hierher gehören auch jene wenigen altdeutschen Gemälde, die mit einigen anderen Gemälden den Rest der einst grossen Sammlung des Ministers Cogălniceanu bilden, die dieser im Jahre 1887 in Köln versteigern liess und die so manche Perle alter deutscher Kunst enthalten hat. Dieser Rest kam — ich weiss nicht, ob als Geschenk oder durch Ankauf, in das historisch-archäologische Nationalmuseum, wo er, seltsam deplaciert zwischen den steinernen Resten der Traianischen Zeit, den nichts ahnenden Museumswanderer plötzlich frappiert und anzieht. Stille, feierliche Gestalten grüssen von den Goldhintergründen und zaubern die hier so ferne Welt der gotischen Hallenkirchen mit weitgespannten Gewölben und der funkelnden Pracht gemalter Glasfenster unserer Einbildung vor.

Ueber der Tür hängt das älteste dieser Bilder: die Szene, wie die Hl. Katherina sich symbolisch dem Christkind verlobt. Still und voll süsser Milde sitzt links Maria, das nackte Kind steht auf ihren Knien, und steckt den Ring an den Finger der rechts knieenden Katherina, hinter

der auf einem Berge das Schloss ihres Vaters sichtbar wird, dem sie entflohen. Wer mag der Meister des Bildes sein? Sicher nicht der sagenhafte »Meister Wilhelm v. Cöln«, den die Aufschrift am Rahmen nennt; Wohl aber einer jener noch unbekannten wackeren Maler in Schwaben oder Bayern um 1450 die — unberührt von dem Wellenschlag italienischer oder niederländischer Kunstbewegung jener Zeit — ihre Kirchen anfüllten mit Andachtsbildern voll Frömmigkeit und Anmut, voll von seligen, weltfernen Gefühlen, Bildern, deren Gestalten nicht in unserer Erdenluft zu atmen vermögen würden, sondern deren frommes Dasein auch in tieferem Sinn von der Welt des Goldgrundes überstrahlt wird, vor dem sie wandeln.

Diese Bilder sind nicht realistisch empfunden; der Meister, der sie schuf, suchte nicht, der Natur, dem Leben seine Geheimnisse abzurufen, wie seine grossen Zeitgenossen in Florenz oder Brügge; aber er verstand es, den Formen seines Bildes einen edlen und klaren Rhythmus zu geben, der getragen wird von einer zarten und reinen Melodie der Linie, geleitet wird von der gedämpften und wohlklingenden Harmonie seiner schlichten Palette.

Lassen wir unseren Blick weiterwandern, so fasseln ihn rasch wieder 4 längliche Tafelbilder, deren gleichmässiges Format sie ebenso, wie ihre stilistische Eigenart, sofort als zusammengehörig erweist: die aufrechtstehenden Gestalten der Hl. Katharina und Barbara, sowie die Verkündigung Maria. Kein Schild nennt ihren Maler. Aber es ist kein Zweifel: diese Typen, diese Linien, diese Farben sind in ihrer durchaus persönlichen Note wohl bekannt; die künstlerische Handschrift weist alle charakteristischen Merkmale des Meisters auf; es ist Bartholomäus Zeitblom. Der Maler von Uhn, der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts der beste Maler in der kunstreichen Reichsstadt gewesen ist und dessen Gemälde heute die besten Gallerien Deutschlands zieren. Zeitbloms eigentlicher Name war Hausner. In Urkunden erscheint er als Bartlme, Hausner, der Maler, genannt Zeitblom, und sein Wappensiegel zeigt 3 Herbstzeitlosen (Zeitblumen) auf einem Dreieck. Zu den verkannten Grössen, die auch in alten Zeiten zu finden waren, hat er nicht gehört; er stieg in seiner Vaterstadt zu hohem Ansehen und Ehre, und so wie Wolgemut in

Fig. 9. Vechea artă germană, în *Rumänian in Wort und Bild* nr. 1/ 12 mai 1917.

Această expoziție a fost un bun prilej pentru G. D. Mirea de a obține spațiile de depozitare pe care nu le avea: pretextând că trebuia să evacueze sălile pentru a face loc manifestării coordonată de Braune, el a cerut să-i fie puse la dispoziție 2 săli ce aparțineau Pinacotecii, dar în care fusese instalată Societatea Geografică⁷⁴ (Anexa 8). Cererea i-a fost aprobată și a putut beneficia, din plin, de acel depozit chiar dacă, Tzigara-Samurcaș,

⁷⁴ *Ibidem*, f. 46.

în calitatea sa de casier al acelei organizații, a cerut ca depozitarea să fie de scurtă durată, el neputându-și lua răspunderea de a găzdui colecția sine die⁷⁵. Pe adresa aceasta, ministerul așternea o rezoluție prin care i-a pus în vedere lui Mirea „să depună tablourile provizoriu în sălile sale, cu obligațiunea de a îngriji și de a avea societății pe care nu o pot ridica”.

Pentru a pregăti publicul pentru evenimentul ce-l organiza, Heinz Braune a publicat un articol despre două piese de vechea artă germană – subiect pe care îl stăpânea foarte bine – în chiar primul număr al periodicului *Rumänien in Wort und Bild*⁷⁶ (Anexa 9) (Fig. 9). El începea cu o succintă prezentare a muzeelor din București și a valorilor pe care acestea le conțineau după care se referea, punctual, la niște picturi gotice descoperite în colecțiile locale. Analiza sa asupra celor doi voleți ai unui altar ce reprezentau pe Sfânta Ecaterina și pe Sfânta Barbara denota o foarte bună stăpânire a limbajului savant al istoricului de artă, făcând o analiză minuțioasă a ductului liniei, a fizionomiilor și vestimentației, care îl îndemnau să emită o ipoteză în privința autorului, un artist al goticului târziu din Ulm Bartholomäus Zeitblom (c.1450–c.1519).

Expoziția de la Ateneu, care ocupa un spațiu amplu (Fig. 10), a fost deschisă duminică 3 iunie 1917, iar la vernisaj au participat feldmareșalul August von Mackensen (Fig. 11) și generalul de infanterie Tülff von Tscheppe und Weidenbach, guvernatorul militar al teritoriului ocupat (Fig. 12). La scurt timp a apărut o cronică, nesemnată, într-un număr ulterior al elegantei reviste, în care se făceau referi în special la artiștii germani contemporani⁷⁷ (Anexa 10). Este posibil ca autorul să fi fost tot dr. Braune pentru că erau oferite informații din interior, din culisele pregătirii evenimentului, explicându-se dificultatea de a aduce din Germania lucrări reprezentative și decizia de a face o expoziție mai ușor de transportat, doar cu opere de grafică inspirate de războiul actual, care putea fi interesantă pentru public. La acestea se adăugau picturi mai vechi și mai noi din colecțiile locale, de stat și particulare, care să ofere o imagine cât mai completă asupra fenomenului artistic din spațiul german. O sală fusese rezervată picturilor gotice, deja comentate în articolul anterior. Apoi au fost expuse imagini destul de sumbre, mefiante chiar, din grafica semnată de Erich Erler (*Înaintare victorioasă*), Erich Gruner (*Câmp de luptă*), Alexander Schneider (*Luptător*) și Otto Greiner. Pe simeză au figurat și caricaturi – evident tot cu tematică războinică și cu finalitate propagandistică – de Thomas Theodor Heine, Karl Arnold și Olaf Gulbrandson, toți colaboratori ai celebrei reviste satirice müncheneze *Simplicissimus*. Lucrări simboliste de Max Klinger, Albert von Keller și cele cu iz antichizant ale lui Franz von Stuck completau expunerea. Portretistica era bine reprezentată de operele austrieicilor Friedrich von Amerling și Heinrich von Angeli. Academiștii Wilhelm von Kaulbach și Adolf von Menzel impresionau prin stilul lor grandios și detaliat, cel dintâi cu o compoziție istorică, *Împăratul Otto al III-lea în cripta lui Carol cel Mare*, al doilea cu un fin studiu în creion. *O femeie cufundată în lectură* era semnată de Fritz von Uhde. Alte lucrări aparțineau unor artiști mai tineri ce încă nu-și statuaseră celebritatea, asupra cărora cronicarul nu insistă. După spusele sale, expoziția a atras un public numeros. Dar, fiind vorba de organul de presă oficial al ocupanților, nu se preciza dacă publicul era local sau exclusiv cel militar.

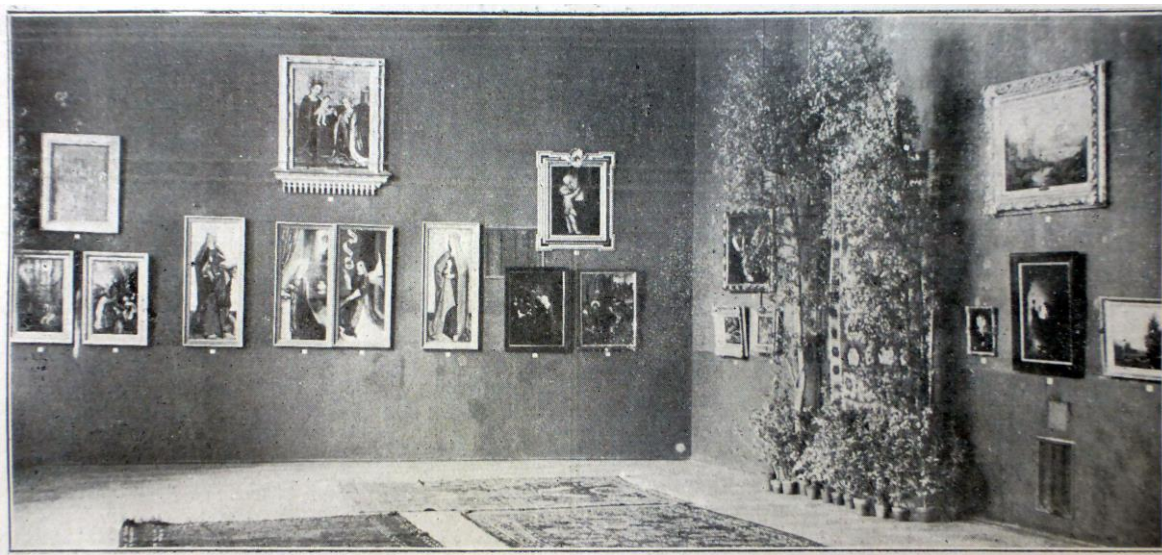


Fig. 10. Sala cu artă veche germană în Expoziția de la Ateneu, în *Rumänien in Wort und Bild* nr. 5/ 9 Juni 1917.

⁷⁵ *Ibidem*, f. 127.

⁷⁶ Heinz Braune, *Altdeutsche Bilder in Bukarest*, în *Rumänien in Wort und Bild* no. 1/12 Mai 1917, p. 1–2;

⁷⁷ *Die Ausstellung deutscher Kunstwerke in Bukarest*, în *Rumänien in Wort und Bild* no. 5/9. Juni 1917, p. 13–14.

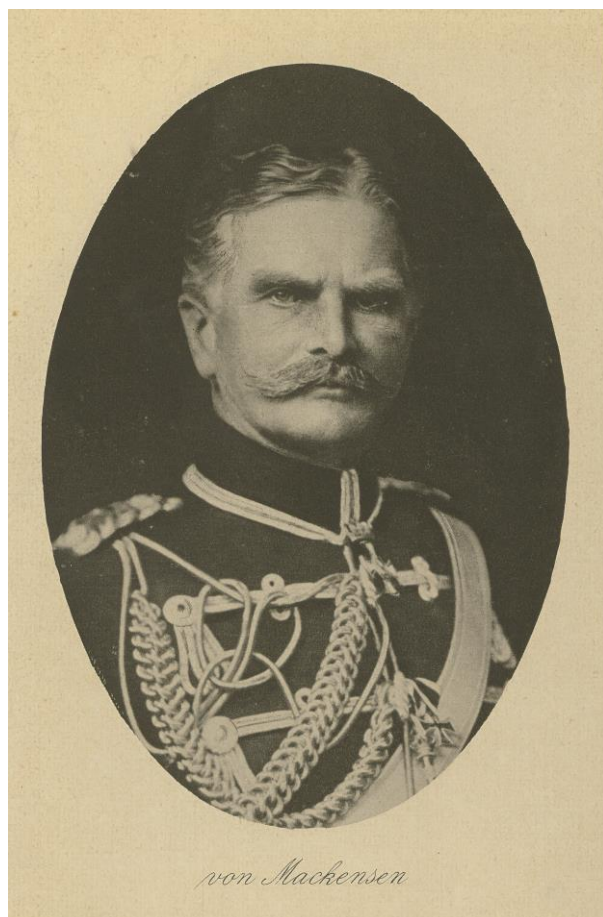


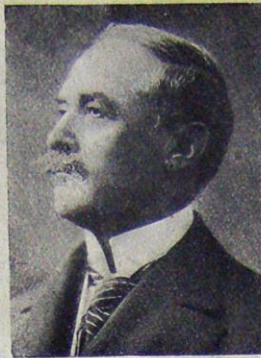
Fig. 11. Feldmareşalul August von Mackensen, colecția autorului.



Fig. 12. Generalul Tülff von Tscheppe und Wiedenbach, colecția autorului.



Fritz Storck



G. D. Mirea



P. Pătrașcu



Alex. Jean Steriadi

Expoziția artiștilor români

După cele câteva expoziții personale de artă ce s'au perindat, în ultimul timp, în săli particulare, trebuia să vie rândul și unei expoziții generale, la care să ia parte toți artiștii din Capitală.

Și mulțumită interesului purtat artei românești de mulți ofițeri germani, s'a instituit un comitet de organizare alcătuit din D-nii H. Braune, directorul pinacotecei din München, Oberleutnant Dzialas, un distins pictor, G. D. Mirea, directorul școlii de belle-arte din Capitală, Jean Steriadi, custodele Muzeului lui Kalinderu și Fritz Storck, profesor la școala de belle-arte, — iar pe urma activității acestui comitet organizator s'au putut alege o sută șaptezeci și cinci de lucrări, din cele peste cinci sute picturi, deseneuri, aquarele, gravuri și sculpturi — prezintate.

Deci, ceea ce trebuie recunoscut din capul locului, este puternicul spirit de selecție ce a domnit la alcătuirea expoziției, întocmai ca la alcătuirea, din trecut, a expozițiilor „Tinerimei artistice“.

De altfel, în afară de câteva excepții, membrii „Tinerimei“ sunt cei ce au dat, cu operele lor, o deosebită strălucire acestei serioase manifestări artistice.

Așa, găsim cinci capo-d'opere picturale datorite marelui pictor Nicolae Vermont, — un admirabil autoritrato, un suav interior, o țigancă, un minunat peisagiu și o mică piesă de gen, din cele atât de favorite acestui iscusit maestru al picturii românești.

Apoi vreo cinci splendori de peisagiu, printre cari și o admirabilă marină, ale altei căpetenii a școlii noastre picturale, Ștefan Popescu, ale cărui lucrări alcătuiesc — împreună cu vestitiile „Turci“ ai lui Jean Steriadi și pe de altă parte cu uimitoarele lucrări, ca concepție și execuție, ale D-nei C. Cutzeșcu-Storck și cu magistralele portrete ale maestrului G. D. Mirea, — cele mai reușite panouri ale expoziției.

De asemeși impresionează puternic un viguros „plein-air“ și un portret de Ip. Strâmbu, un por-

tret tratat cu savoarea coloritului ce-l caracterizează pe Mișu Teșanu cum și un meticolos studiat și executat portret de Ary Murnu.

Iu „Sala Exarcu“ găsim cinci frumuseți ale peisagiului nostru, tratate cu abilitățile de paletă ale lui C. Aricescu, un maestru al peisagiului, cum întâlnim și alte cinci viguroase lucrări — peisagii și flori — datorite altei forțe a picturii noastre, G. Pătrașcu.

Pe lângă aceste forțe ale „Tinerimei“, Expoziția aceasta reunește lucrări de greutate ale altor personalități distinse ale artei noastre, cum sunt cele trei frumoase efecte de culoare ale lui N. Grimani, o scrupulos studiată și executată compoziție și alte câteva lucrări de seamă de I. Țincu, o impunătoare compoziție religioasă „Joia mare“, de un sugestiv colorit, datorită pictorului I. Comănescu, o reușită compoziție istorică „Dragoș Vodă la vânătoare“, de D. Stoița, și un frumos plein-air „Secerătorii“, de S. Sanielevici.

Dacă mai amintim interesantele picturi impresioniste de Nina Arbore și R. Propst, patru picturi vigurose tratate de I. Steurer, acest puternic tehnician al paletii, cum și patru admirabile deseneuri datorite distinsei artiste M. Ciurdea-Steuver, cinci reușite gravuri de Conisius, trei sugestive portrete, de o fineță de execuție ce pun într'o lumină nouă talentul pictorului P. Popescu-Molda, o natură moartă, armonios tratată de I. Mantu, trei peisagii reușite de Atanasescu, un altul de Vintilescu, o delicată aquarelă de Aeschler și un peisaj de Vintilescu, — cuprindem aproape tot ce-i demn de notat în secția picturii din această expoziție.



Vermont: Autoportret

Secția sculpturii este cel puțin tot atât de selectă și de bine alcătuită, grație câtorva mari personalități artistice cari au ținut să ia parte la această manifestare generală de artă.

Notăm în primul rând „zeul războiului“, puternica și impresionanta concepție datorită lui Paiciurea, apoi „Iubire“ și vreo două capete de expresie, de Fritz Storck.

Fig. 13. Expoziția de la Ateneu, în *Săptămâna ilustrată* nr. 17/24 septembrie 1917.



Paciurea: Zeul războiului



Stoica: Vânătoarea lui Dragoș Vodă

La mijloc, la stânga:
A. J. Steriadi: Turla bisericii Mănea
Brutaru

Jos la stânga:
G. D. Mirea: Portret

La dreapta:
A. J. Steriadi: Pe zăpadă

La dreapta:
Ip. Strâmbu: Fete lucrând

Fig. 14. Expoziția de la Ateneu, în *Săptămâna ilustrată* nr. 17/24 septembrie 1917.

Viața artistică a fost destul de alertă în perioada ocupației: pe lângă manifestări personale, de mai mare sau mai mică importanță și valoare⁷⁸, au avut loc și două expoziții colective de anvergură. La 1 septembrie 1917, la Ateneu, a fost deschisă o expoziție a artiștilor români. În comitetul de organizare și selectare a operelor de artă s-a aflat același omnipotent căpitan dr. Heinz Braune, secondat de un pictor german, aflat și el sub arme, Dzialis, și de artiștii locali care dețineau funcții de conducere la instituțiile muzeale, G. D. Mirea, Jean Al. Steriadi și Fritz Storck. Au fost expuse 175 lucrări care proveneau de la 55 de autori între care nume sonore ale plasticii naționale: în primul rând membrii comisiei – Mirea, Steriadi și Storck –, apoi Nicolae Vermont, Ștefan Popescu, Ipolit Strâmbu, Gheorghe Petrașcu, Ary Murnu, Constantin Aricescu, Ștefan Ionescu-Valbudea, Carol Storck, Dimitrie Paciurea, Cecilia Cuțescu-Storck, Nina Arbore, dar și artiști de mai mică însemnătate, Richard Canisius, Elena Bednarik, N. Grimani, Paul Popescu-Molda, Pan Ioanid, Nicolae Grant, Ion Țincu, Mișu Teișanu, Zamfiropol Dall, Ionescu Varo, etc.⁷⁹ Este demn de semnalat că fuseseră expuse și lucrări ale unor artiști care nici măcar nu se aflau în București, ci în Moldova și chiar sub arme, activând în grupul plasticienilor acreditați la Marele Cartier General, precum Stoica D., Traian Cornescu și Ignat Bednarik⁸⁰. Expoziția a fost deschisă timp de o lună. Periodicul *Scena* anunța în numărul său din 28 septembrie că mai putea fi vizitată până pe 1 octombrie⁸¹. Tot în acel număr era inserată și o scurtă cronică. Expoziția a beneficiat de un catalog bilingv (germană/română). O cronică amplă, bine ilustrată cu reproduceri ale unora dintre operele expuse, a apărut, nesemnată, în periodicul de limbă germană, *Rumänien in Wort und Bild*⁸². Un comentariu extins și generos ilustrat (cam cu aceleași imagini din revista germană, inclusiv cu portretele fotografice ale lui Storck, Mirea, Petrașcu și Steriadi), datorat criticului de artă Nicolae Petrașcu (dar semnat cu inițiale, N. P.), a fost publicat în *Săptămâna ilustrată* din 24 septembrie (Fig. 13, 14)⁸³. Cronicarul evidențiază că lucrările cele mai merituoase aparțineau membrilor de frunte ai Tinerimii Artistice: „(...) În afară de câteva excepții, membrii «Tinerimei» sunt cei ce au dat, cu operele lor, o deosebită strălucire acestei serioase manifestări artistice.

Așa, găsim cinci capo-d'opere picturale datorate marelui pictor *Nicolae Vermont*, – un admirabil *autoritratto*, un suav interior, o țișgancă, un minunat peisagiu și o mică piesă de gen, din cele atât de favorite acestui iscusit maestru al picturii românești.

Apoi vreo cinci splendori de peisagii, printre cari și o admirabilă marină, ale altei căpetenii a școlii noastre picturale, *Ștefan Popescu*, ale cărui lucrări alcătuiesc – împreună cu vestiții «Turci» ai lui *Jean Steriadi* și pe de altă parte cu uimitoarele lucrări, ca concepție și execuție, ale D-nei *C. Cuțescu-Storck* și cu magistralele portrete ale maestrului *G. D. Mirea* – cele mai reușite panouri ale expoziției.

De asemeni, impresionează puternic un viguros «plein-air» și un portret de *Ip. Strâmbu*, un portret tratat cu savoarea coloritului ce-l caracterizează pe *Mișu Teișanu* cum și un meticulos studiat și executat portret de *Ary Murnu*.

În «Sala Exarcu» găsim cinci frumuseți ale peisagiului nostru, tratate cu abilitățile de paletă ale lui *C. Aricescu*, un maestru al peisagiului, cum întâlnim și alte cinci viguroase lucrări – peisagii și flori – datorate altei forțe a picturii noastre, *G. Pătrașcu*.” Prezentarea era continuată cu laude aduse sculptorilor: „Notăm în primul rând «Zeul războiului», puternica și impresionanta concepție datorată lui *Paciurea*, apoi «Iubire» și vreo două capete de expresie de *Fritz Storck*, trei portrete conștiincios executate de *Carol Storck* și în fine frumoasele și meticulos studiatele marmure – capete de expresie și baso-reliefuri – de *Filip Marin* (...)”

Expoziția a avut mare succes și a fost vizitată de un numeros public așa cum o demonstau încasările: în intervalul 2 septembrie – 1 octombrie a fost adunată suma de 998 lei din biletele de intrare din care 240,80 lei proveneau de la vizitatorii militari⁸⁴.

În noiembrie 1917 era preconizat a-și relua cursurile Școala de Belle-Arte. Examenul de admitere pentru noii candidați era anunțat la sfârșitul lunii septembrie și urma să dureze până pe 25 octombrie. Amatorii

⁷⁸ Petre Oprea, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁹ N. P. [Nicolae Petrașcu], *Expoziția artiștilor români*, în *Săptămâna ilustrată* nr. 17/24 septembrie 1917, p. 9–11; Petre Oprea, *op. cit.*, p. 50–51.

⁸⁰ Adrian-Silvan Ionescu, *Artiști și soldați. Plasticienii atașați Marelui Cartier General și realizările lor. 1917–1918*, în S.C.I.A. Artă plastică, serie nouă, tom 7 (51)/2017, p. 8, 12.

⁸¹ *Scena* nr. 2/ 28 septembrie 1917, p. 3.

⁸² *Charakterköpfe rumänischer Künstler*, în *Rumänien in Wort und Bild* no. 16/15 September 1917.

⁸³ N. P. [Nicolae Petrașcu], *op. cit.*

⁸⁴ *Scena* nr. 8/4 octombrie 1917, p. 3.

trebuiau să prezinte actul de naștere și certificatul de absolvire a cursurilor secundare, după care treceau printr-un examen în care trebuiau să execute un desen după antic sau de ornament arhitectonic și să își probeze cunoștințele de istorie. Li se oferea posibilitatea de a se înscrie și celor care nu îndeplineau condițiile cerute, dar dovedeau reale aptitudini artistice, însă aceștia rămăneau neînmatriculați până își rezolvau problemele școlare⁸⁵ (Anexa 11). Corpul profesoral era descompletat din cauza războiului: Al. Tzigara-Samurcaș devenise prefect al Poliției Capitalei și nu mai avea timp să predea estetica și istoria artei fiind suplinat de I. D. Ștefănescu – dar și acesta părăsise Capitala în timpul ocupației și se stabilise la Iași, unde predă aceeași materie la instituția soră moldovenească și la Liceul refugiaților⁸⁶ – Costin Petrescu, profesorul de arte decorative, se afla și el la Iași⁸⁷, cel de anatomie, dr. N. I. Duma, fusese mobilizat și conducea Sptalul Militar nr. 250 din Vaslui – de unde își reclama drepturile bănești pentru luna noiembrie 1916, când își întrerupsese activitatea didactică și plecase pe front.⁸⁸ În consecință, la Școala de Belle-Arte susțineau cursurile de specialitate următorii profesori: directorul G. D. Mirea coordona pictură, Ipolit Strâmbu predă pictură și desen, D. Serafim pictură, Frederic Storck desen, Dimitrie D. Mirea sculptură și modelaj, D. Paciurea sculptură, Gabriel Popescu gravură, D. Atanasiu perspectivă, Ludovic Bassarab ceramică, Cecilia Cuțescu-Storck arte decorative; la aceștia se adăugau maeștrii în diverse tehnici decorative: Alexandrina Marinescu Coadă pentru broderie artistică, Victoria N. Beldiceau pentru broderie națională și artistică, Zoe Georgescu pentru țesut pânză și stofă, Elena Aslan pentru țesut covoare, Sofia Mihăilescu pentru desen la arte aplicate. Toți aceștia apăreau pe statele de plată din luna noiembrie 1918⁸⁹. Aflat în refugiu, unde nu avea niciun angajament și o ducea destul de strâmtorât, Costin Petrescu a început, din ianuarie 1917, să facă cereri pentru eliberarea salariului pe luna respectivă⁹⁰, apoi pe următoarele⁹¹. Salariul îi era expediat, la solicitarea sa, la adresa str. Toma Cozma nr. 13 din Iași. În prima jumătate a anului 1918 artistul a continuat să depună cereri pentru drepturile sale bănești, precum și pentru indemnizația pentru chirie ce i se cuvenea⁹². Doctorul Duma, fiind demobilizat cu gradul de colonel pe 30 iunie 1918, a depus, pe 5 iulie, o cerere la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, spre a-i fi vărsat, cu începere din 1 iulie, salariul pentru cursul de anatomie pe care îl susținea la școala de specialitate⁹³.

Spre a fi validate de public progresele elevelor, în vara lui 1918, a fost deschisă expoziția de sfârșit de an a secției de arte decorative de la Școala de Belle-Arte⁹⁴. Secția era coordonată de Cecilia Cuțescu-Storck, iar comentatorul – care semna doar cu inițiala T. – îi lauda eforturile încununate de remarcabile rezultate: „(...) prinosul admirației mele sincere [pentru] zelul și munca pricepută a d-nei Storck, care a dat roade atât de frumoase în lucrările elevelor d-sale. (...)”. Urmău apoi menționate mai multe lucrări și numele autoarelor care denotau o bună asimilare a lecției îndrumătoarelor lor: un frumos studiu de gândaci datorat elevei G. Holban, studii de colier și cataramă de eleva Pomutescu, motive de tapiserii și studii pentru covoare de elevele Valbudea și Alexandrescu, sau alte exponate meritorii de cursantele Stănescu, Mihăileanu, Baldoi, Popescu și Brătescu. Un spațiu mai extins din cronică este acordat elevei Minna Biyck care executase o suită de decorațiuni abstracte pornind de la fluturi, gândaci și flori, precum și farfurii și vase stilizate. De asemenea, expozanta se remarcă și prin două peisaje în acuarelă, *Primăvara* și *Toamna*, care îi atrăseseră atenția cronicarului.

⁸⁵ *De la Școala de arte frumoase*, în *Scena* nr. 4/ 30 septembrie 1917, p. 3.

⁸⁶ ANIC, MCIP, dosar 254/1917, f. 13. Vezi și Adrian-Silvan Ionescu, *Avatarurile Școlii de Belle-Arte din Iași la vreme de război*, în Adrian-Silvan Ionescu (coord.), *150 de ani de învățământ artistic național*, Ed. Universității Naționale de Arte, București, 2014, p. 88, 91.

⁸⁷ Adrian-Silvan Ionescu, *Artiști și soldați. Plasticienii atașați Marelui Cartier General și realizărilor, 1917–1918*, în SCIA Artă plastică, Serie nouă, tom 7 (51)/2017, p. 62–68; Costin Petrescu, *La Iași în timpul războiului, 1918–1917. Însemnările unui pictor refugiat*, ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie și note de Virginia Barbu, Ed. Humanitas, București, 2018; Virginia Barbu, *Costin Petrescu, La Iași: în timpul războiului 1916–1917. Mărturiile unui artist în pribegie*, în Bogdan Popa, Radu Tudorancea (coordonatori), *Războiul de fiecare zi, op. cit.*, p. 373–385.

⁸⁸ ANIC, MCIP, dosar 254/1917, f. 5.

⁸⁹ ANIC, MCIP, dosar 491/1919, f. 33v–34.

⁹⁰ ANIC, MCIP, dosar 254/1917, f. 3–4.

⁹¹ *Ibidem*, f. 7–8, 17–18, 20–21, 48.

⁹² ANIC, MCIP, dosar 369/1918, f. 1–2, 10–11, 12–13, 16–17, 18–19.

⁹³ *Ibidem*, f. 33.

⁹⁴ T., *Expoziția de fine de an a Școalei de Bele-Arte (secția decorativă), clasa d-nei prof. Cuțescu Storck*, în *Scena* nr. 179/9 iulie 1918, p. 2.



Fig. 15. Cecilia Cuțescu-Storck, colecție particulară.

Cecilia Cuțescu-Storck (Fig. 15) ocupa de puțină vreme acel post la catedra de arte decorative a Școlii de Belle-Arte. Fusese angajată în iunie 1916, cu doar câteva luni înainte de intrarea României în Marlele Război⁹⁵ așa că nu putuse să predea decât prea puțin timp pentru că școala și-a suspendat cursurile odată cu ocuparea Capitalei de trupele Puterilor Centrale, acestea fiind reluate aproape după un an. Așa că aceasta era prima serie de eleve pe care le instruisese și avea toate motivele să fie mândră de rezultatele lor. Tot în acel an 1916 i se comandase o pictură murală de mari dimensiuni – 4 x 14 m – la Banca Marmorosch-Blank la care lucrase cu mare entuziasm până la izbucnirea ostilităților, când și-a întrerupt activitatea. Acolo reprezentase, într-un triptic monumental, sursele de bogăție ale țării, *Agricultura*, *Industria* și *Comerțul*⁹⁶. Artista a știut să se adapteze la imperativele momentului și și-a oferit serviciile ca soră de caritate la spitalul amenajat chiar în banca unde pictura ei murală rămăsese neterminată⁹⁷ – ce ironie a soartei pentru dedicata artistă! Această perioadă a fost

⁹⁵ Cecilia Cuțescu Storck, *Fresca unei vieți*, Ed. Bucovina I. E. Torouțiu, București, 1943, p. 323.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 320.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 331.

traumatizantă pentru ea și, în nopțile de zbucium, avea viziuni apocaliptice cu muzeele și monumentele pe care le iubea distrugându-se sub ochii ei și eforturile ei neputincioase de a slava de bombardament, cu mâinile goale, picturile lui Rembrandt, Velasquez sau Titian din Luvru ori frescele lui Simone Martini de la Santa Maria Novella din Florența ori acelea ale lui Boticelli și Giotto de la Santa Croce și era terifiată de gândul că paraclisul și biserica mănăstirii Cozia ori frescele din Bucovina ar fi putut fi distruse⁹⁸. Artista notează, cu obidă, în volumul ei memorialistic *Fresca unei vieți*: „În războiul cel mare din 1916–1918, câte constrângeri la noi în casă, ce de durere și de lipsuri”⁹⁹. Spre a augmenta situația financiară a familiei, a executat o serie de lucrări de care nu se arăta mulțumită, precum niște mici peisaje cu subiecte românești ce urmau a fi difuzate sub formă de cărți poștale¹⁰⁰. Apoi, a participat la toate expozițiile de grup organizate în București.

În luna septembrie 1918 erau anunțate condițiile de participare la concursul de admitere la Școala de Belle-Arte ce urma să se desfășoare între 27 și 28 septembrie, iar cursurile începeau pe 1 octombrie. Față de anterioarele condiții, în acest an se solicita, pe lângă certificatul de naștere, și unul de vaccin, precum și cererea de înscriere semnată și de părintele sau tutorele candidatului¹⁰¹ (Anexa 12).

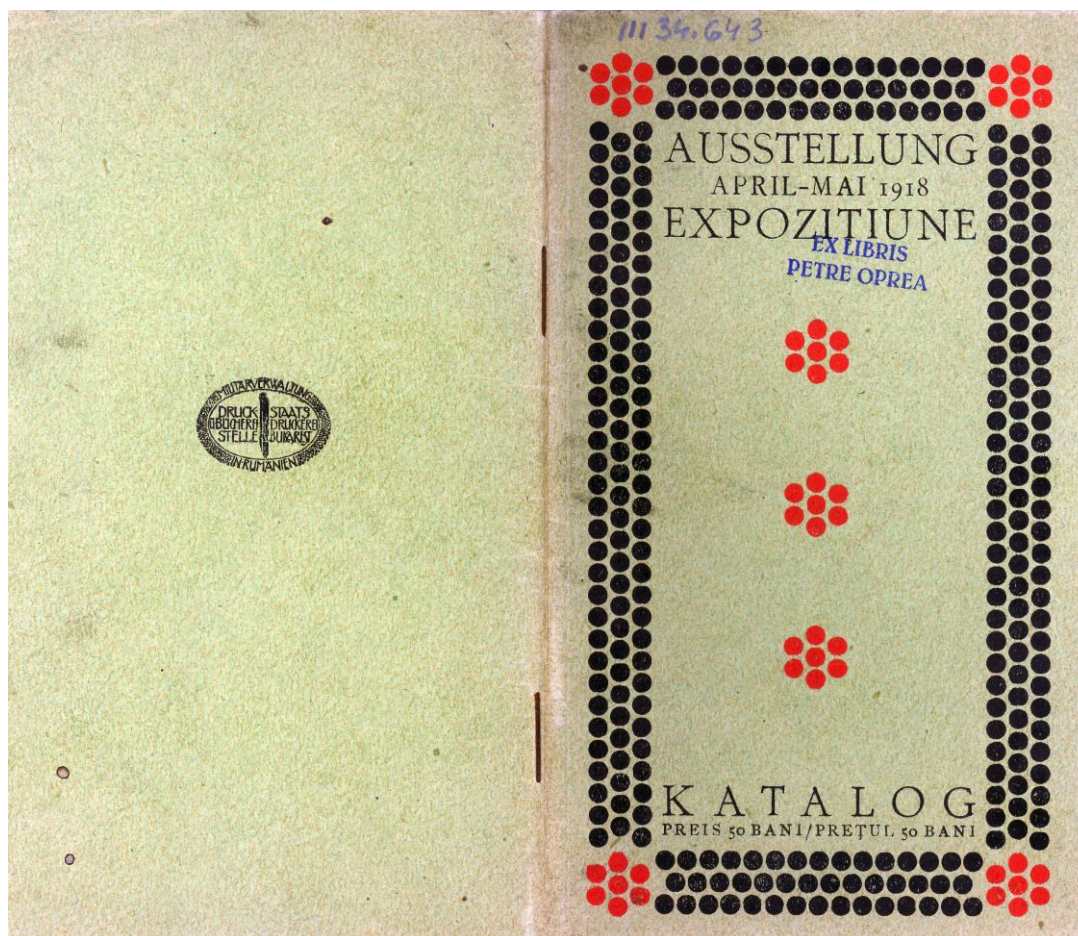


Fig. 16. Coperta catalogului expoziției Tinerimea Artistică, 1918.

O nouă expoziție de amploare a „Tinerimii Artistice” a fost deschisă în primăvara lui 1918 la Ateneu, în sala Esarcu¹⁰². Pe simeze s-au aflat 116 lucrări semnate de Constantin Aricescu, Ludovic Bassarab, Richard Canisius, Nicolae Grant, Kimon Loghi, Rodica Maniu, Ary Murnu, Gheorghe Petrașcu, Gabriel Popescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Frederic Storck, Ipolit Strâmbu, Nicolae Vermont. Aflată tot sub patronajul lui Braune,

⁹⁸ *Ibidem*, p. 333.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 329.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 330.

¹⁰¹ *Subscrierile la Școala de „Arte Frumoase” din București*, în *Scena* nr. 236/5 septembrie 1918, p. 2.

¹⁰² *Deschiderea expoziției „Tinerimea Artistică”*, în *Scena* nr. 99/16 aprilie 1918, p. 2; Petre Oprea, *op. cit.*, p. 56.

acesta a decis să fie organizată și o retrospectivă cu lucrări aflate în colecții de stat sau private provenind de la artiști deja decedați – precum Aman, Andreescu, Luchian și Baltazar – sau de la cei aflați la Iași, refugiați sau concentrați sub drapel. Și în cazul de față, printre aceștia erau câțiva care reprezentau „inamicul” pentru organizatorul german pentru că se numărau printre artiștii în uniformă de la Marele Cartier General, așa cum erau Camil Ressu și Ion Theodorescu-Sion. Alegerea lor în condițiile date dovedea valoarea operei realizate și imposibilitatea de a fi excluși din concertul artistic al țării.

Ca și la anterioara manifestare, a fost tipărit un catalog bilingv unde limba germană era cea dintâi cu care începea prezentarea spre a fi oricui evident cine era stăpân în țară¹⁰³ (Fig. 16, 17).



Fig. 17. Pagina de titlu a catalogului expoziției Tinerimea Artistică, 1918.

O cronică, nelipsită de accente critice, foarte acide chiar, a apărut în *Scena*, semnată cu inițialele A.M. sub care putea fi identificat Adrian Maniu¹⁰⁴. Chiar din prima frază, cronicarul își manifesta rezerva față de calitatea manifestării: „Expoziția de la Ateneu e mai puțin interesantă decât ne-am fi așteptat.” Apoi deplângea lipsa de pe simeze a unor artiști care se consacraseră în străinătate și nu prea erau cunoscuți în țară Pascin, Stern, Pall, Brâncuși, la fel ca și a unora bine cunoscuți aici, ale căror lucrări puteau fi procurate și panotate, dar fuseseră, în mod inexplicabil, ignorați, precum Dărăscu, Șirato și Iser. Nici în secțiunea retrospectivă nu fuseseră selectate lucrări reprezentative pentru opera lui Aman și Andreescu, ci „pânze pe care le consacră iscălitura” lor. Apoi este ironizată lipsa de gust a noilor amatori de artă, oameni cu bani, dar fără educația necesară care să-i ghideze spre o judicioasă selecție a achizițiilor: „Pentru îmbogățirii din ultimul timp a avea opere de artă în casă devine o necesitate. Dacă incompetența îi pedepsește, punându-le la îndemână tablouri care par mari cărți poștale și peisagii asemenea celor ce ilustrau odinioară pachetele de ciocolată, dreptatea cerească a esteticei supreme și-a dat cuvenita osândă și mediocritățile picturii nu pot decât să prospereze înainte, întru fericirea simbiozei. Numelor lor le dăm respectul tăcerii.”

¹⁰³ *Kunst Ausstellung rumanischer kunstler im Athaeneum zu Bukarest April-Mai 1918/Expoziția de pictură și sculptură organizată de membri ai Tinerimei Artistice și expoziția retrospectivă de artă românească*, Catalog, Ed. Regele Carol, București, [1918].

¹⁰⁴ A. M. [Adrian Maniu], *Expoziția de pictură și sculptură organizată de membrii Tinerimei Artistice și Expoziția retrospectivă românească în Palatul Ateneului*, în *Scena* nr. 104/21 aprilie 1918, p. 4.

După aceste paragrafe neguroase, autorul își arată prețuirea pentru lucrările câtorva dintre expozanți. Pe Ștefan Popescu îl lauda ca fiind „un bun desenator” și „un mare pictor”: „Zărilor acestui artist, felul cum știe să poetizeze distanțele și să reliefeze depărtările sunt ajutate de o reală înțelegere a artei.” Pentru interioarele și peisajul de toamnă ale lui Nicolae Grant sunt scrise câteva rânduri frumoase; portretul lui Vermont este etichetat drept remarcabil; talentul lui Steriadi se evidențiază în *Chivutele* sale. La fel de pregnante erau picturile lui Strâmbu, Petrașcu și al absentului Ressu (aflat între artiștii soldați din Moldova). Este făcută o comparație între operele boierului-pictor Pallady și producțiile sumbre, austere, ale academiștilor de la instituția de specialitate: „Două delicate și aristocratice viziuni de tot ce poate fi mai rafinat sunt nudurile d-lui *Pallady*. Plicticoasă cu cât o vezi mai mult e pictura oficială a școalei de *Belearte*, într-un clasicism glasat.” Cronicarul își încheia textul printr-un elogiu adus celor doi stâlpi ai picturii naționale moderne ale căror lucrări figurau pe simeză și care deja deveniseră obiectul de interes al falsificatorilor care satisfăceau cererea pieței: „În fine, omagiu smerit marelui *Luchian*, acest neînțeles și atât de speculat pictor precum și lui *Grigorescu*. Pe amândoi nu-i poate atinge nici rapacitatea unor interesați admiratori și lumina lor n-o turbură nici comerțul ce i-a falsificat și imitat în nenumărate rânduri.” Doar pentru posibilitatea de a vedea operele acestor maeștri merita să fie vizitată expoziția, conchidea cronicarul.

O altă cronică, mult mai extinsă și însoțită de imagini, a semnat, tot cu inițiale, Nicolae Petrașcu în *Săptămâna Ilustrată* din 19 mai 1918¹⁰⁵. În același număr, cronicarul semna două articole mai scurte dedicate lui Pan Ioanid și Savargin care avuseseră expoziții personale în același interval de timp, cel dintâi în Palatul Imobiliara de pe Calea Victoriei, peste drum de Teatrul Național, al doilea în Sala Bibliotecii din Palatul Ateneului. Petrașcu, în spiritul său blajin prin care nu voia să ofenseze pe nimeni, avea numai cuvinte de laudă pentru toți expozanții grupului „Tinerimea Artistică”, prezenți sau absenți, dar reprezentați pe simeză prin lucrări procurate din colecții de stat sau private. Doar Alexandru Satmary nu a figurat pe simeză, chiar dacă se afla în București. Astfel, în peisajele lui Bassarab sesizează o „poezie picturală”, Grant este un „ilustru acuarelist” în miniaturile sale, peisajele carpatine și un vigoos portret îl desemnează pe Ary Murnu ca pe un reprezentant de faimă al „Tinerimii”; Petrașcu este un „chemat” care, „cu energicele și avântatele jocuri de paletă”, demonstrează „în orice lucrare, același suflu de înțelegere tainică a vieții, a poeziei ce stăpânește totul în opera sa”. Graficienii Gabriel Popescu și Richard Canisius prezentau câteva gravuri care se evidențiau ca „giuvaieruri de artă”. „Minunile de artă datorite maestrului Nicolae Vermont” – un „artist care ne face fală” – erau câteva compoziții de gen, câteva naturi statice cu flori și un mare portret. Rodica Maniu avea „câteva eboșuri armonioase”, iar alături de ea, pe lângă o suită de acuarele și desene, Cecilia Cuțescu-Storck expunea „câteva comori de artă adevărată, picturi în ulei, printre care vreo două compoziții de mare greutate cu concepție și execuție, cum și trei capete de studiu de o fascinantă putere de cetluire a vieții”. În apropiere, pe același panou, erau lucrările lui Strâmbu, „un admirabil «plein-air», un nud de proporții, studiat și executat cu aceeași uimitoare putere de anatomist și armonizator, și apoi un portret de femeie și pe acela al unui cunoscut «amator» de artă (D. Grünberg-Ruleta)”. Sculptura era reprezentată cu trei lucrări, doar de Fritz Storck, „acest stâlp al «Tinerimei»”. Peste Sala Grigorescu unde fusese organizată retrosepectiva maeștrilor intrați în eternitate trece fugitiv, menționându-le doar numele: Aman, Andreescu, Luchian și Abcar Baltazar. Fără a trage vreo concluzie, cronicarul trece la prezentarea celorlalte expoziții personale menționate mai sus.

Acesta a fost, certamente, evenimentul expozițional major al anului. Înainte și după s-au deschis expoziții de mai mică anvergură, dar acest al doilea an al ocupației a fost foarte bogat în materie de manifestări plastice. În februarie 1918, Frederic Storck a organizat o expoziție colectivă într-un spațiu neconvențional, un magazin din Pasajul Român. În afară unei notițe de presă, nu există nicio altă referire la aceasta, nici numele participanților, nici titlurile lucrărilor¹⁰⁶.

Tot în februarie, pe data de 15 a lunii, Henri Viscont deschidea o expoziție în Rotonda Ateneului¹⁰⁷. În prețuia deschiderii era vizitat la atelier de un reporter al periodicului *Scena* în care artistul mărturisea: „(...) Încă în tranșee am luat mai multe schițe, mai târziu am reușit să le execut și să reunesc o mică serie de tablouri

¹⁰⁵ N. P. [Nicolae Petrașcu], *Expoziția membrilor „Tinerimei Artistice”*, în *Săptămâna ilustrată* nr. 36/19 mai 1918, p. 9–11.

¹⁰⁶ Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 239; *Picturale*, în *Scena* nr. 37/11 februarie 1918, p. 4: „Un grup de artiști aleși au înjghebat sub conducerea d-lui Fritz Storck, sculptor, o interesantă expoziție de pictură în saloanele vechi case comerciale de pe Calea Victoriei (pasagiul Român) O. et H. Mueller, casă ce are un trecut de peste 80 de ani. Expoziția aceasta, aranjată cu mult gust și bogată în picturi bune, e o dovadă de înălțimea la care a ajuns pictura românească. Ea poate fi vizitată în fiecare zi de amatori. Intrarea e liberă.”

¹⁰⁷ *Scena* nr. 42/16 februarie 1918.

din tranșee. Am pus în ele, bineînțeles, numai partea pitorească. Această mică oglindă a vieții de tranșee am s-o expun acum în fața publicului, căruia îi mai expun o serie de pânze din viața distracțiilor spectaculoase a bucureștenilor (...)”¹⁰⁸. Cu acea ocazie era publicat un portret caricatural al artistului semnat de Petre Irogulescu-Pirs (Fig. 18). Se aflase chiar și la Iași despre această expoziție și, într-o notiță din *Neamul Românesc*, erau amintite temele abordate¹⁰⁹.



Fig. 18. Henri Viscont, în *Scena* nr. 38/ 12 februarie 1918.

Tot în acest periodic se anunța că o cunoscută actriță reținuse o lucrare: „Drăgălașa artistă Maria Giurgea, făcând o vizită expoziției de pictură a d-lui Henri Viscont, a depus cartea de vizită pe un splendid și foarte reușit «Efect de noapte» (B-dul Elisabeta) a talentatului pictor”¹¹⁰. Alexandru Terziman semna, în *Scena*, o cronică a expoziției, în care nu era prea generos cu laudele. Din contra, era destul de critic și nu-i acorda prea mult credit expozantului. Încă de la început afirma că „Viscont (...) n-are pretenția să inaugureze o epocă nouă sau să revoluționeze cu picturile sale lumea artelor române”¹¹¹. Îi era evidențiat artistului spiritul de observație, chiar dacă „nu vede tocmai atât de profund și nu prea complex”. Apoi, se ocupa de temele preferate, care nu erau tratate tocmai acceptabil: „Mediul care-l interesează cu predilecție e fizionomia străzilor Capitalei în timpul nopții, din a căror subiecte a și reușit să ne dea câteva pânze de valoare cu scene nocturne. Cu toate că în unele din ele nu ni se relevă acele contururi spontane al căror mobil artistic să evolueze în regiunile mai noi ale artei. Dar poate că acesta e un defect ostentativ și calculat al d-lui Viscont – care, după cum am spus mai sus – nu prea pare să aibă veleități de a vâna pe plaiurile orginalilor.” Expozantul reușea să obțină valori picturale deosebite în peisajele urbane surprinse la asfințit: „Coloritul din pânzele acestea este de un efect necăutat, străveziu și bine îmbinat, încât realitățile pictate palpita parcă proaspăt sub pojghița lor subțire. Încă o calitate a d-lui Viscont e că face economie de colori, coloritul d-sale e redus la minimum necesar. (...) De aceea poate picturile sale au acea frăgezime *sui generis*, o francheță

simpatică și o claritate care înlesnește să se străvadă, complete și neafectate, gândurile și impresiile ce stau în dosul îmbinărilor de culori.(...)”. Erau menționate titlurile mai multor lucrări care se evidențiau: *Continental – aspect de noapte, Majestic – Femina, Teroarea nopții, Un număr la Alhambra, Capșa – efect de seară, Întors din tranșee*. Cronicarul își încheia materialul într-o notă optimistă sperând că expozantul va fi un pictor de viitor. Această perspectivă l-a încurajat, probabil, pe artist, căci, după câteva luni, în presă, se anunța că el plănuia să realizeze o suită de figuri contemporane și invita personalitățile locale și reprezentanții scenei să-l viziteze: „Pictorul Viscont, intenționând de a executa o serie de tipuri Bucureștene se pune la dispoziția tuturor persoanelor precum și artistelor, artiștilor teatrali, oferindu-le câte-o schiță portret. Vizitele le primește zilnic în atelierul d-sale din Calea Victoriei 57 (intrarea prin curtea bisericii Krețulescu) după amiază între 2–6”¹¹².

¹⁰⁸ C., *De vorbă cu pictorul Viscont – în preajma deschiderii expoziției sale*, în *Scena* nr. 38/12 februarie 1918, p. 1.

¹⁰⁹ *Din teritoriul ocupat. Ce se expune*, în *Neamul Românesc* nr. 43/13 februarie 1918, p. 2: „Un pictor Henri Viscont expune la București «pânze cu subiecte din viața de tranșee și din viața de noapte a Bucureștilor». Trebuie să fie interesante.”

¹¹⁰ *Scena* nr. 51/25 februarie 1918, p. 3.

¹¹¹ Al. Terziman, *Expoziția pictorului Henri Viscont*, în *Scena* nr. 44/18 februarie 1918, p. 1.

¹¹² *Artistice*, în *Scena* nr. 132/23 mai 1918, p. 3.

Antrepriza lui se pare că a avut succes fiindcă la interval de câteva săptămâni o altă notiță anunța că artistul s-a decis să se consacre portretului și-și aștepta modelele atât dimineața, cât și după-amiaza, urmând ca acestea să formeze obiectul unei expoziții¹¹³. La sfârșitul lunii octombrie expoziția era aproape gata¹¹⁴.

Pan Ioanid (Fig. 19) vernisase o expoziție într-o sală de pe Calea Victoriei nr. 60 la începutul lunii aprilie despre care Lucrezia Karnabat (Fig. 20) a scris o cronică¹¹⁵. Ea lauda, cu entuziasm, cromatica strălucitoare, optimistă, a artistului și puritatea mediului rural pe care îl surprinde în lucrări: „Un suflu curat, de aer de țară, de verdeață fragedă și de pământ proaspăt, ne vine din pânzele sale, în care e prinsă viața de Duminică a țaranului nostru, când, după ce a lăsat grijile și munca zilnică la o parte, înveșmântat în hainele de sărbătoare, se duce să petreacă cum e datina din străbuni, întinzând hora în bățutura cârciumei din sat.

În pânzele sale e gama întreagă a culorilor prime, în pitoreasca lor împreunare, e roșul, verdele, albastrul și galbenul ce alcătuiesc și împodobesc costumul național. Pentru noi, orașenii, închiși în cenușiul uniform al străzilor și clădirilor, și având sub ochi uniformitatea mohorâtă a tristelor haine moderne lipsite de fantezie, în care d-abia sbucnește ici și colo nuanța mai vie a unei rochii femeiești, e o nostalgie veșnică imensitatea verde a țarinei sub albastra imensitate a cerului, cu mănunchiul de aur al razelor de soare parcă mai vii la țară decât la oraș, cu albul căsuțelor curate ce se strâng în jurul bisericei înalte ca puii ei golași în jurul mamei lor. (...) În pânzele d-lui Pan Ioanid vedem realizate cu o tehnică minunată toate aceste aspirații nostalgice și secrete ale sufletului nostru creștinesc, și ne simțim reconfortați și încălziți.” Alături de lucrările lui Ioanid, pe simeză mai figurau operele altor contemporani: Nicolae Vermont, Emilian Lăzărescu, Nicolae Dărăscu, C. Aricescu, Stoica D. precum câte o pânză de doi artiști defuncți, Gh. Tattarescu și Juan Alpar.

Pe data de 15 aprilie 1918, sculptorul Savargin (Fig. 21) își deschidea expoziția la Ateneu¹¹⁶ care avea să fie vizitată până la 2 iunie¹¹⁷. Așa cum periodicul *Scena* își obișnuise cititorii, înaintea și în timpul expozițiilor, publica materiale lămuritoare – le-am numi promoționale azi – despre artistul expozant. Scriitoarea și gazetara Sarina Cassvan i-a făcut un portret romantic sculptorului: mărunțel, bronzat, cu ochii penetranți, cu plete, pălăria la o parte și lavalieră, mereu zâmbitor, cu succes la sexul frumos, mereu în căutare de ceva (idee, o formă ideală), insistent, agasant chiar, dar simpatic până la urmă, „bon enfant”¹¹⁸. Gazetarul și romancierul I. Peltz, ascuns sub pseudonimul Amurg, i-a luat un interviu sculptorului¹¹⁹ după care i-a consacrat o cronică semnată cu numele propriu. Cronicarul făcea o minuțioasă analiză lucrărilor expuse și extrăgea esența mesajului pe care îl sesizase: „În marmură, studiul pe care îl intitulează *Flămând* este reușit bine.

Impresia pe care ți-o face celălalt studiu, tot în marmură (*Vis de iubire*), e cu desăvârșire nouă. Concepția personală nu se întrezărește în toate lucrările. Pare că școala lui Rodin a influențat mult asupra chipului de a lucra al tânărului sculptor. (...) Ceea ce însă e frumos la Savargin e că are dorința de a debarasa de orice urmă de înrăurire din afară, străduindu-se să creeze singur ceea ce concepe. Dorință demnă de laudă. Câteodată și izbutește. De pildă, acel *Autoportret* în ghips dovedește că Savargin știe să se transpună, să se toarne minunat în ghips!...

Lucrările în marmură mai de seamă sunt: *Magda*, *Manon* și *Izvorul suspinelor*.

De remarcat portretul în ghips al lui *Beethoven*.

Iar în argilă, două lucrări bune: 1) *Maternitate* și 2) *Filosof*.

Toate acestea sunt impregnate cum am spus, de arzătoarea dorință de originalitate, pe care Savargin o cultivă cu sfințenie.

Psichologia sculpturii e foarte complicată”¹²⁰.

În ultima decadă a lunii octombrie, în *Scena* se anunța că sculptorul pregătea o nouă expoziție, fără a fi oferită o dată fermă a deschiderii acesteia¹²¹.

¹¹³ *Scena* nr. 155/10 iunie 1918, p. 2.

¹¹⁴ *Scena* nr. 285/24 octombrie 1918, p. 2.

¹¹⁵ Lucrezia Karnabat, *O expoziție*, în *Scena* nr. 95/12 aprilie 1918, p. 2.

¹¹⁶ *Scena* nr. 92/9 aprilie 1918, p. 3.

¹¹⁷ *Scena* nr. 138/29 mai 1918, p. 2.

¹¹⁸ Sarina Cassvan, *Savargin*, în *Scena* nr. 79/25 martie 1918, p. 2.

¹¹⁹ Amurg, *De vorbă cu sculptorul Savargin*, în *Scena* nr. 97/14 aprilie 1918, p. 2–3.

¹²⁰ I. Peltz, *Expoziția sculptorului Savargin*, în *Scena* nr. 115/2 mai 1918, p. 1.

¹²¹ *Scena* nr. 283/22 octombrie 1918, p. 2; „După cum aflăm, sculptorul Savargin pregătește o surpriză admiratorilor săi. E vorba de o expoziție de sculptură, rodul mai multor luni de muncă.”



Fig. 19. Pan Ioanid, desen de Iosif Iser,
în *Scena* nr. 97/ 14 aprilie 1918.



Fig. 20. Lucrezzia Karnabat, desen de Gruia,
în *Scena* nr. 137/ 28 mai 1918.



Fig. 21. Sculptorul Savargin, desen de Philips, în *Scena* nr. 106/ 23 aprilie 1918.



Fig. 22. Crăciun românesc, ilustrație de Richard Canisius, în *Rumänien in Wort und Bild* nr. 25/25 decembrie 1917.

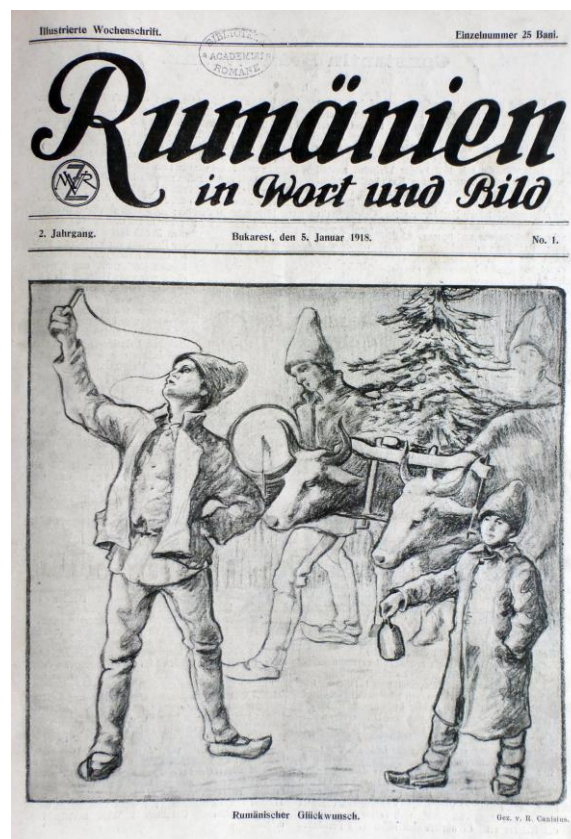


Fig. 23. Urare românească (Plugușorul), ilustrație de Richard Canisius, în *Rumänien in Wort und Bild* nr. 1/ 5 ianuarie 1918.



Fig. 24. Slujba românească de Paște, ilustrație de Richard Canisius, în *Rumänien in Wort und Bild* nr. 6/ 31 martie 1918.

Graficianul și gravorul german Richard Canisius, stabilit de multă vreme în București, a fost deosebit de activ în vremea ocupației. Pe lângă participarea la diverse expoziții, a realizat coperti pentru numerele festive, de Crăciun (Fig. 22), An nou (Fig. 23) sau Paște (Fig. 24) pentru revista de limbă germană, *Rumänien in Wort und Bild*. El era un foarte bun cunoscător al obiceiurilor tradiționale și al vechii arhitecturi românești, foarte potrivit pentru a oferi unui lector de altă cultură elemente reprezentative pentru specificul local. Istoricul de artă dr. Robert Corwegh (1878–1929) i-a consacrat, în paginile aceleiași publicații, un articol monografic inspirat intitulat *Ein deutscher Balkanmaler*¹²². Pentru a-și putea continua munca în mod optim, acesta solicita, în noiembrie 1917, să-i fie transferată presa de gravură ce aparținuse lui Theodor Aman și se afla, nefolosită, în muzeul omonim, la Muzeul de Istorie Naturală unde era el angajat¹²³ (Anexa 13). De la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice i s-a dat un răspuns favorabil.

Un alt constant colaborator al presei a fost Mișu Teișanu (Fig. 25), care realiza adesea copertile periodicului *Scena* (Fig. 26) sau ilustra diverse producții literare ce erau publicate acolo (Fig. 27, 28, 29, 30).

¹²² Dr. Robert Corwegh, *Ein deutscher Balkanmaler*, în *Rumänien in Wort und Bild* no. 11/15 September 1918.

¹²³ ANIC, MCIP, dosar 316/ 1917, f. 104.



Fig. 25. Mișu Teișanu în atelier, B.A.R.

Stilul său rafinat, fluid, languros, impregnat de sintaxa stampelor japoneze, era un ecou târziu al puternicului Art Nouveau din deceniile anterioare. O notiță anunța că artistul a ilustrat cu gravuri colorate un volum de povești, intitulat *Copiilor*, ce apărea la editura Albert Baer¹²⁴. Artistul era un răsfățat al periodicului de cultură la care colabora pentru a-l înnobila cu imaginile sale: în ianuarie, gazetarul și epigramistul Leon Wechsler, ce semna cu pseudonimul Vero, îi luase un interviu: *De vorbă cu pictorul M. Teișanu*, ce fusese ilustrat cu o inspirată caricatură de Petre Iorgulescu-Pirs¹²⁵ (Fig. 31). Pe 10 februarie redacția revenea la persoana pictorului cu un articol intitulat, simplu, *Teișanu*¹²⁶, semnat cu inițialele Am, sub care este de presupus că se ascundea Adrian Maniu, unul dintre principalii cronicari ai revistei și unicul care era capabil să facă o analiză plastică veridică, temeinică și valoroasă. Calitățile plasticianului erau etalate, cu munificență: „Interioarele pe care el le pictează sunt pline de detalii interesante. Ochiul poate urmări fără mult necaz arabescurile unui șal oriental, buchețelele de trandafiri brodate pe o stofă veche, sau stilizarea barbară a smalțurilor dintr-o strachină veche. În aceste interioare pictorul urmărește «decorativul», atât prin aceste amănunte ale împodobirii, în care pensula îi rivalizează cu acul și mătasea unei broderii scumpe, cât și prin felul cum așează planurile colorate și cum între ele armonizează – chiar atunci când culoarea devine îndrăzneță și când stoffe violete sunt alăturate draperiilor galbene sau când verdele mort înconjoară flori de rubin. Problemă estetică, în parte amintită de emailurile cloazonate și de somptuosul minuțios al lui Gustave Moreau.

Teișanu pare, pentru autorul acestor rânduri, unul din puținii artiști care ar împodobi cu toată cinstea paginile unei cărți frumoase, în special mă gândesc la o ediție de lux a lui Eminescu sau la o culegere din poveștile lui Ispirescu”.

¹²⁴ *Scena* nr. 123/13 mai 1918, p. 4.

¹²⁵ Vero, *De vorbă cu pictorul M. Teișanu*, în *Scena* nr. 11/14 ianuarie 1917, p. 4.

¹²⁶ Am, *Teișanu*, în *Scena* nr. 36/10 februarie 1918, p. 4.



Fig. 26. Ilustrație de Mișu Teișanu, în *Scena* nr. 36/ 10 februarie 1918.



Fig. 27. Toamna, desen de Mișu Teișanu, în *Scena* nr. 267/ 6 octombrie 1918.

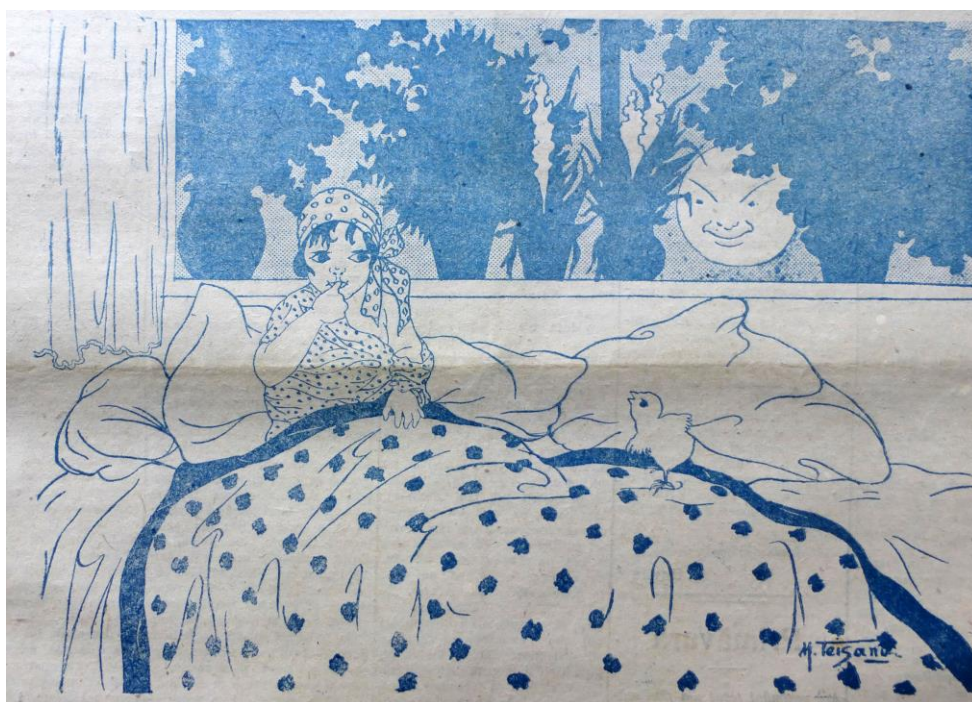


Fig. 28. Ilustrație de Mișu Teișanu pentru un text de Adrian Maniu, în *Scena* nr. 117/ 5 mai 1918.



Fig. 29. Ilustrație de Mișu Teișanu, în *Scena* nr. 117/ 5 mai 1918.



Fig. 30. Ilustrație de Mișu Teișanu la Teatrul de odinioară, în *Scena* nr. 191/ 21 iulie 1918.



Fig. 31. Mișu Teișanu, desen de Petre Iorgulescu-Pirs, în *Scena* nr. 11/ 14 ianuarie 1918.

Maniu consacrase două articole pictorului și scenografului Alexandru Szatmary, ambele semnate cu inițiale. Numărul din 7 aprilie 1918 a reprodus pe prima pagină a *Scenei*, un desen în sepia ce reprezenta biserica Negru Vodă din Curtea de Argeș (Fig. 32). Cronicarul evidenția nenumăratele calități ale artistului, făcând însă, constant, comparații cu ilustrul său tată: „Artist — de multe ori atât de profund încât sentimentul împiedică gestul creator — i-a fost totuși, sortit să nu oprească pentru mai târziu câteva file frumoase din vederile țării românești — poate nu așa de ciudate și de profund documentate ca cele redade de neuitatul său părinte, totuși nesfârșit de prețioase pentru cunoscătorii adevărați. Satmary-tatăl a prins în acuarelele sale viața românească primitivă, cu tot orientismul ei cutumier, Alexandru C. Satmary a văzut o țară nouă — cea de ieri și de azi — în care dacă haiducii de codru nu mai trăiesc și dacă Doina a trecut de la cioban la migăloasa antologie, nu înseamnă însă că lăcașurile de pietate sufletească au dispărut. Găsim încă — pictorul a știut să găsească — argint de soare în luciul Dunării, aur luminos în puful trestiiilor ruginite de toamnă și năcră transparent în cerurile alburite. Țin minte că de mult am scris despre acest artist că pictează interioruri de biserici. (...) A fost întâiul — singurul poate — care s-a încumetat să vadă în această direcție. Mănat de împrejurări spre teatru, Satmary a căutat să dea decorului adevăratul său înțeles artistic.(...)”¹²⁷. În celălalt articol, cronicarul creiona trăsăturile plasticianului: „Fruntea lui regulată, ochii buni și limpezi, gura strălucitoare de sânge, într-o barbă castanie prin care a început să se amestece fire de argint. O estetică adâncă pare că pornește din însăși viața lui viguroasă și dezinteresată, ascunzând sub glume câteodată devenite legendare, un discret și nealterat sentimentalism. Poate pentru nici un artist cuvintele lui Beaumarchais nu au fost mai înțelese: «Și râd de frica de a nu plânge». Cine știe dacă nu sunt aleși care devin artiști, numai fiindcă li s-a părut prea fără scop a fi om.

¹²⁷ M.A., Alexandru C. Satmary, în *Scena* nr. 90/7 aprilie 1918, p. 2.



Fig. 32. Biserica Negru Vodă din Curtea de Argeș, desen de Alexandru Satmary, în *Scena* nr. 90/ 7 aprilie 1918.

Nu e oare arta în acest fel deasupra omenirii?”¹²⁸ (Fig. 33). Urma o descriere a activității sale de scenograf de teatru și a interiorului locuinței sale, ticsit de obiecte prețioase, de colecție: „Și acum să descriem casa d-lui Satmary. Arme vechi și covoare persiene, transparente vase de porțelan antic, miniaturi ciudate, estampe fantastice, pergramate pecetluite, trei pisici, icoane primitive, pânze semnate de cei mai mari maeștri ai trecutului care ar fi unice în orice muzeu. Un Rubens, Dürer, un Ribera, glorioase moșteniri de familie – dovedind tradiția artei în acest neam – și iarăși ochiul urmărește mai departe florile săpate în lada de lemn de chiparos a unui rege polonez, un interior de biserică trist și misterios, o serie de vase bizare de metal întunecat, mobile încrustate în ivoriu sau tăiate în inima nucului”.

¹²⁸ A. M., Alexandru C. Satmary, în *Scena* nr. 78/24 martie 1918, p. 2.



Fig. 33. Alexandru Satmary, B.A.R.

Pe lângă cronicile la evenimentele expoziționale curente, în paginile acelei foi culturale a fost inserat, la finele lunii aprilie 1918, un material cu ton ironic și critic la adresa închipuiților amatori de artă din clasa de mijloc, lipsiți de gust și de cultură vizuală, care duceau la proliferarea lucrărilor fără calități artistice. Semnat de gazetarul C. Vasiliu-Langa, care folosea pseudonimul C.V. Langa, articolul intitulat *Pictura* atrăgea atenția asupra derizoriului în care căzuse creația plastică din cauza interesului exagerat pentru artă al noilor îmbogățiți, nemotivat de vreo reală trăire estetică, ci doar de finalități pecuniare și de reprezentare: „Pictura e o boală de care suferă burghezimea noastră. O boală cu urmări bune pe deoparte, căci fără să vrea și fără să știe această burghezime devine într-un stat care se dezinteresează de asta, păstrătoarea adevăratelor capo-d'opere și cu urmări rele, pentru că prin simplul fapt că dânsa ține să-și încarce pereții comodei sale locuințe cu pânze originale cât mai scumpe, face să nască în creierul zugravului cel mai lipsit de talent, ideea de a masacra un metru de pânză, a-l încadra într-o ramă cu adevărat scumpă dar fără gust și a-l expune într-una din vitrinele magazinelor de galanterie, berărie sau mezeluri. Felul cum acești artiști caută să-și desfacă produsele imaginațiunii este democratic și la fel cu toate desfacerile produselor alimentare și altele strict necesare... Nu vreau să spun prin aceasta, cum spun mulți: că arta este un lux și prin urmare un privilegiu al privilegiaților; din contră, ea este hrana tuturor, inclusiv proletarul. (...) Faptul că tablourile se vând scump devenind

astfel proprietatea unei colectivități exclusiviste, nu mă miră, dar mă revoltă curajul de brigandaj artistic și sfidarea simțului artistic al marelui public, prieten al trotuarelor Capitalei.

(...) Până și băcanii primindu-te în *odaia de curat* și oprindu-se de perete, la o distanță apreciabilă după burtă, îți spun:

– Asta e de ăla... De ăla, cum îi zice?... Îl cunoaște dumneaei. Mă costă 3000 lei... Dar ia privește ce ramă are!...¹²⁹

În aceste rânduri era persiflată, cu mare amărăciune, situația ce se manifesta în comunitatea artistică locală, obligată la această formă degradantă de a-și expune lucrările în vitrine de modeste prăvălii și a le vinde unor beneficiari cu mulți bani, dar nepregătiți a le aprecia la justa valoare. Această temă a fost reluată câteva luni mai târziu, în noiembrie, în articolul *Pictura la modă*, în care erau ridiculizați atât producătorii de lucrări de gang, cât și cumpărătorii acestora. După ce făcea un portret ridicol al „Zmângălăcilor” – fără mustață, dar cu chică și un „țurture de barbă”, cu un costum strident și cravata „ca mândria berbecului”, aciuindu-se pe lângă casele mari, unde participă la ceaiuri de binefacere – autorul, P. Aldea, remarcă, pe bună dreptate: „Ca în fiecare iarnă expozițiile au început și o să țină lanț. După cum abundă talazul poeziilor proaste, tot astfel mediocritatea se manifestă și în ulei (oricât s-ar scumpi terpentina). (...) Ca și la celelalte arte găsim puțini adevărați chemați și mulți cabotini.

(...) La intervale pe care le explică aglomerarea unui stoc de pictură expozițiile se deschid. Burghezul are slăbiciuni și, în anumite sezoane ale anului, cumpără pentru sufrageria lui sau pentru odaia de culcare tablouri.

Sentimentalitatea lui cere tot atât de puțin cât unei poezii proaste. Să vadă luna, un pom înflorit roz ca șerbetul de trandafiri, câmpul de spanac și o «damă» în halat lung cu cunună pe cap care, fiindcă e singură, e «visătoare». (...) După ce au fost alese toate culorile de bomboane, pictorul, sugând un zaharaki, s-a apropiat dansând un menuet până în tabloul în care s-a spărcăit cu delicatețe.

Toate picturile de acest gen amintesc firma «coloniale și delicatese». După cum sunt fraze cari nu spun nimic, sunt linii în tablouri care chiar de închipuiesc iarbă, copaci, oameni – nu spun nimic ochiului. Totuși nu avem dreptul de a reproșa nimic căci toți oamenii trebuie să trăiască și cu nimic nu îi poți biciui ca să zboare

¹²⁹ C. V. Langa, *Pictura*, în *Scena* nr. 112/29 aprilie 1918, p. 2.

spre culmile talentului”¹³⁰. Dacă un asemenea subiect apărea abordat atât de des și cu atâta causticitate de sub condeiul unor autori diferiți, înseamnă că revista avea cele mai bune intenții de a educa gustul publicului și de a eradica kitsch-ul de pe piața de artă, ceea ce era un demers salutar.

La Muzeul de Etnografie și Artă Populară „Carol I”, al cărui director era Alexandru Tzigara-Samurçaș, fusese angajat, în vremea ocupației, un plastician, ca secretar: Francisc Șirato care, în intervalul ianuarie–decembrie 1918, primea un salariu lunar de 180 lei, la care se mai adăuga indemnizația de chirie în valoare de 43,65 lei¹³¹.

Odată cu semnarea Păcii de la București din 7 mai 1918 situația s-a mai relaxat și s-a reluat comunicarea dintre Capitala, încă ocupată, și Iași unde se afla guvernul, familia regală și un mare grup de refugiați. Fiind demobilizați, unii dintre artiștii de la Marele Cartier General s-au putut întoarce, așa cum a fost cazul lui Alexis Macedonski. Revenirea sa era anunțată de presă, în octombrie¹³², iar, peste o lună, se revenea cu știrea că artistul pregătește o expoziție cu lucrări elaborate în Moldova¹³³.

Tot în urma restabilirii păcii, câțiva civili, intelectuali și plasticieni, socotiți „periculoși” de administrația de ocupație ce fuseseră internați în lagăre din Bulgaria, au fost eliberați și s-au putut întoarce în țară¹³⁴. Între aceștia se aflau G. Oprescu¹³⁵, viitorul ilustru istoric de artă și fondator al Institutului de Istoria Artei, pe atunci profesor de limba franceză și director al Liceului „Traian” din Turnu-Severin, pictorul Leon Biju și caricaturistul Nicolae Petrescu-Găină. În timpul captivității, Oprescu ajunsese un fel leader al grupului de năpăstuiți de a căror minimă bunăstare și aprovizionare s-a ocupat, cu mult devotament. Caricaturistul Petrescu-Găină fusese internat în lagăr datorită deranjantelor sale desene satirice la adresa kaiserului și a militarismului german¹³⁶, chiar dacă unele erau adaptări și localizări ale unor lucrări similare de artiști occidentali, precum cea intitulată *Cei doi bandiți*¹³⁷ în care erau reprezentați împărații Wilhelm al II-lea și Franz Joseph I învâluți în pelerine, fiecare cu un cuțit uriaș în mână, ca niște tâlhari de codru, cu priviri feroce, al cărui autor era Maurice Neumont¹³⁸. În lagăr, Petrescu i-a executat lui G. Oprescu două portrete, unul cu delicate tușe de acuarelă în care apare un tânăr cu trăsături frumoase, nobile, cu păr bogat, ondulat și ochi albaștri, strălucitori și penetranți¹³⁹ (Fig. 34) și altul în care același model apare maturizat, obosit, cu părul scurt și o expresie de severitate și de maximă preocupare¹⁴⁰. Cel dintâi este localizat și datat Philippopolis 1918 și semnat cu monograma N, specifică autorului. Celălalt nu poartă vreo dată sau semnătură. Tot atunci, caricaturistul s-a autoportretizat în medalion, bust, profil spre stânga, datat și localizat: Martie 1918/Golemo-Konare¹⁴¹ (Fig. 35). Lucrarea a fost dedicată tovarășului de suferință: „Domnului Profesor Oprescu/ în semn de deosebită / considerațiune și afecție – și/ spre aducere aminte de/ mizeria petrecută aici/ N. S. Petrescu/ 1917–1918/ (Golemo-Konare)”. Într-un alt autoportret artistul s-a reprezentat figură întreagă, îmbrăcat elegant, cu pălărie pe cap și țigaretă aprinsă între buze, după cum îi era felul, ținând un castron cu mâncare fumegândă și pășind alert, probabil să ajungă cât mai repede să împartă mizerabilul tain cu ceilalți prizonieri¹⁴². Și-a intitulat lucrarea *Caravana!* ceea ce avea, desigur, un înțeles pentru internați. Și această planșă a fost dedicată profesorului: „D-lui G. Oprescu/ amintire de la/ Golemo-Konare” (Fig. 36).

În acești ani sumbri, doi artiști au trecut pragul eternității, aproape fără a li se observa plecarea. Unul dintre ei, Solomon Sanielevici, gravor cunoscut care revigorase xilografia la noi în țară, murise în timp ce îngrijea, într-un spital militar, soldații bolnavi de tifos de la care s-a contaminat. Această dramă fusese

¹³⁰ P. Aldea, *Pictura la modă*, în *Scena* nr. 296/ 6 noiembrie 1918, p. 1–2.

¹³¹ ANIC, MCIP, dosar 271/1918, f. 208, 212, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 233, 234, 238, 239, 241, 242, 248, 251, 252, 258, 260.

¹³² *Scena* nr. 285/24 octombrie 1918, p. 2: „Pictorul Alexis A. Macedonski s-a reîntors, venind din Moldova. Artistul a fost în tot timpul războiului pe front unde și-a împlinit datoria. D-sa a și început să lucreze și în curând vom avea prilejul să-i cunoaștem activitatea”.

¹³³ *Scena* nr. 300/10 noiembrie 1918, p. 2: „Pictorul Alexis Macedonski, după o laborioasă activitate artistică depusă în Moldova, pregătește o expoziție de pictură care va interesa chiar pe cunoscători”.

¹³⁴ *Neamul Românesc* nr. 152/4 iunie 1918.

¹³⁵ Ioana Apostol, *George Oprescu, Captive of the Central Powers. From Turnu Severin to Golemo Konare and back (1917–1918)*, în Bogdan Popa, Radu Tudorancea (coord.), *Războiul de fiecare zi, op. cit.*, p. 261–281; Idem, *G. Oprescu în captivitatea Puterilor Centrale. De la Turnu Severin la Golemo Konare și înapoi (1917–1918)*, în SCIA, Artă plastică, serie nouă, Tom 8 (52), 2018, p. 87–102.

¹³⁶ Paul Rezeanu, *Caricaturistul N. S. Petrescu-Găină*, Ed. Alma, Craiova, 2008, p. 26–27.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 188.

¹³⁸ Mark Bryant, *The World's Greatest War Cartoonists and Caricaturists 1792–1945*, Grub Street, London, 2012, p. 127.

¹³⁹ Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 16095.

¹⁴⁰ Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 16096.

¹⁴¹ Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 9286.

¹⁴² Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 9285.

anticipată de o alta, poate chiar mai mare, care a șters mare parte din moștenirea sa artistică: soldații în retragere după înfrângerea în Bătălia pentru București din intervalul 29 noiembrie – 3 decembrie 1916, s-au adăpostit în casa artistului și, spre a se încălzi, au pus pe foc toate plăcile xilogravate ale acestuia. Toate aceste informații le-a dat Adrian Maniu într-un articol publicat după aproape jumătate de an de la moartea plasticianului¹⁴³. Celălalt dispărut a fost sculptorul Ștefan Ionescu Valbudea, stins din viață pe 21 mai 1918. Memoriei acestui reputat mănuior al eboșoarului, fost elev al lui Karl Storck la București, al lui Falguière și Frémiet la Paris, i-a consacrat, în *Scena*, D. Caselli un articol în care i-a enumerat valoroasele opere lăsate în urmă, deplângând faptul că, pe ultimul drum, nu l-au condus decât nemeritat de puțini prieteni și admiratori¹⁴⁴.

În aceeași perioadă, era preconizată onorarea pictorului George Demetrescu-Mirea cu alegerea în Academia Română – lucru ce, din păcate, nu s-a materializat nici până astăzi, deși artistul merita cu prisosință această cinste. În *Cronica artistică*, semnată de Gheorghe Tudor acesta nota, cu entuziasm, despre posibilul eveniment, făcând referiri la confrății francezi care beneficiau de această cinste: „Circulă șvonul că pictorul G. D. Mirea va fi ales membru al Academiei în viitoarea ei sesiune.

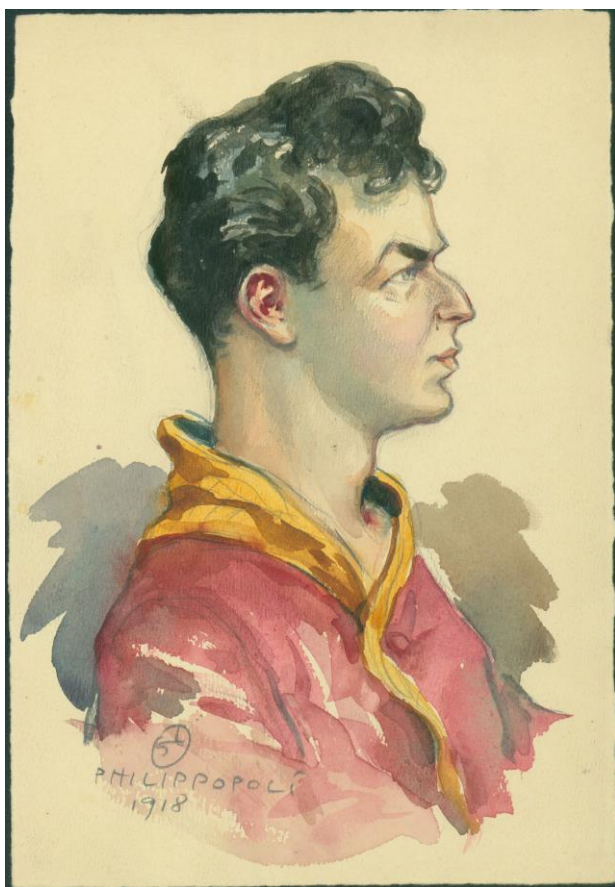


Fig. 34. G. Opreșcu, desen de N. Petrescu-Gaina, creion și acuarelă, Philippopoli 1918. B.A.R.

Salutăm cu bucurie ideea și nu știm destule cuvinte îndemnului de a-i grăbi înfăptuirea. Alegerea lui Mirea, mai mult decât o consacrare oficială și un omagiu întârziat, cinstește însăși Academia căci opera lui s-a eternizat de mult în bronzul posterității și fără efemera nemurire a cupolei.

În Franța însă, pictori ca Demaille, Besnard, Bonnat, Duran, J. P. Laurens, Flamney – ca să nu cităm decât câțiva – au intrat demult sub cupolă, în plină manifestare și în plină tinerețe artistică.

Scriitorul acestor rânduri năzuia de mult să ridice chestiunea reprezentării plastice și muzice în Academie, dar a renunțat descurajat de gândul primirii ce ar fi întâmpinat propunerea lui de atunci.

Departe de a fi colecția venerabilă de fosile, Academia renaște și năzuiește să întrunească într-un areopag viu pe toți fruntașii marilor realizări românești contemporane. Dar lucrul nu se poate desăvârși decât prin extinderea alegerii la toate laturile de manifestare. Cu alegerea lui Mirea – pe care o năzuim cât mai grabnică, se face, credem, pasul hotărâtor în desăvârșirea acestei renovări”¹⁴⁵.

În vara anului 1918 a izbucnit un scandal legat de dispariția sau rătăcirea unor pânze de Nicolae Grigorescu. Gazetarii din Iași și din București au abordat, în egală măsură, această temă, aruncând fulgere asupra unor vinovați închipuiți și nedepistați. Notițe fugare sau articole cu titluri sonore precum *Ce e cu colecția Grigorescu?*¹⁴⁶ (Anexa 14), *Colecția Grigorescu*¹⁴⁷ (Anexa 15) sau *D-rul Racowski și*

*pânzele lui Grigorescu*¹⁴⁸ (Anexa 16) dădeau ocazia la nenumărate supoziții și acuze. Cel puțin gazetarul Victor Rodan de la *Scena* arbora un ton vehement și amenințător: „La evacuarea Bucureștilor, când dosarele și căteii celor sus puși erau transportați la Iași, tablourile lui Grigorescu au fost strânse, împachetate și... evacuate și ele. Unde? Cum? Nu se știe.

¹⁴³ Adrian Maniu, *Sanielevici*, în *Scena* nr. 129/19 mai 1918, p. 8.

¹⁴⁴ D. Caselli, *Sculptorul Valbudea (1859–1918)*, în *Scena* nr. 176/6 iulie 1918, p. 2.

¹⁴⁵ Gh. Tudor, *Cronica artistică*, în *Scena* nr. 301/11 noiembrie 1918, p. 3.

¹⁴⁶ *Ce e cu colecția Grigorescu? Ea se găsește în deplină siguranță la Moscova*, în *Mișcarea* nr. 168/27 iulie 1918, p. 1.

¹⁴⁷ Rodan, *Colecția Grigorescu*, în *Scena* nr. 214/13 august 1918, p. 2.

¹⁴⁸ A. Camburopol, *D-rul Racowski și pânzele lui Grigorescu*, în *Scena* nr. 224/23 august 1918, p. 1–2.

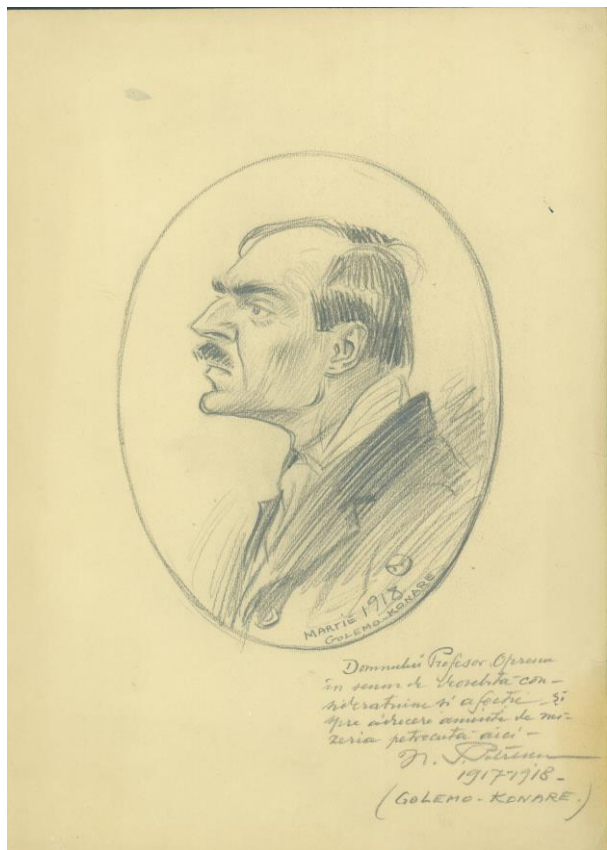


Fig. 35. N. Petrescu-Gaina, Autoportret, creion, Golemo-Konare, martie 1918, B.A.R.



Fig. 36. N. Petrescu-Gaina, Autoportret în lagar, creion și acuarelă, Golemo-Konare, martie 1918, B.A.R.

După cât se aude, atunci când era vorba de retragerea în Basarabia, tablourile au fost expediate în Rusia, și au dispărut, auziți bine, au dispărut, între Kiev și Moscova.

Cum a putut să dispară această colecție de tablouri? Era transportată de cineva, delegat cu supravegherea lor și atunci, cine e acest delegat, de sub ochii căruia au dispărut atât de misterios tablourile? Sau au fost trimise singure, ca un colet poștal, ca și când ar fi fost vorba de o ladă de ziare vechi, și atunci cine e acel inconștient sau ticălos care a îndrăznit să facă acest lucru?

Se impune o anchetă severă care să stabilească cine e vinovat de pierderea colecției Grigorescu¹⁴⁹. Într-o notiță nesemnată erau incriminați Jean Al. Steriadi și Costin Petrescu – unul rămas la București, celălalt aflat la Iași – pentru faptul că nu ofereau informații în această privință deși, în pozițiile lor oficiale, ar fi trebuit să știe care era situația acelor valoroase opere de artă¹⁵⁰. Alexandru Lapedatu, secretar al Comisiunii Monumentelor Istorice, reacționa în coloanele ziarului *Mișcarea* din Iași, dând lămuririle necesare în articolul intitulat *Ce e cu pânzele lui Grigorescu* spre a se liniști această campanie murdară¹⁵¹ (Anexa 17). Aceste informații contradictorii întrețineau animozitatea dintre gazetarii activi în Bucureștii ocupați și confracții aflați în refugiu la Iași, care-i considerau colaboraționiști pe cei dintâi, mai ales că prea adesea criticau situația din capitala Moldovei și acțiunile guvernului stabilit acolo. De fapt, acele lucrări de Grigorescu fuseseră trimise în Rusia, împreună cu Tezaurul Băncii Naționale, pentru a fi puse în siguranță, fără a se ști ce soartă le aștepta.

Spre a liniști publicul tulburat de scandalul cu operele lui Grigorescu, la Iași, în ziarul lui N. Iorga, *Neamul Românesc*, apărea o notiță privind patrimoniul rămas intacte într-o colecție particulară de prestigiu a

¹⁴⁹ Rodan, *Colecția Grigorescu*, op. cit.

¹⁵⁰ *Mișcarea* nr. 191/25 august 1918, p. 3 – „Ziarele din București se ocupă de câteva zile de tablourile lui Grigorescu. Ce spun anume ziarele în această privință nu ne miră. Dar ceea ce ne surprinde este că D-nii Costin Petrescu și Steriadi au aerul să nu știe ce au devenit aceste tablouri și ce vorbesc de pierderea lor. Având situații oficiale le-ar fi așa ușor totuși să știe că ele se găsesc împreună cu celelalte tesaururi ale statului la Moscova și că nu sunt mai mult pierdute nici ca tezaurul Băncii Naționale, nici ca depositul Casei de Depuneri. Dar se vede că atmosfera de azi a infectat și pe artiștii cari până acum trăiau în sfere curate și senine”.

¹⁵¹ Al. Lapedatu, *Ce e cu pânzele lui Grigorescu*, în *Mișcarea* nr. 210/ 10 septembrie 1918, p. 1.

Capitalei: „Printr-un interview acordat de d. Simu unui ziar din București aflăm că operele de artă aflătoare în Muzeul din București al acestui harnic colecționar au rămas la locul lor și neatînse”¹⁵².

Plasticienii care nu erau angrenați în vreo activitate instituțională de unde puteau fi remunerați o duceau destul de greu la vreme de război. Un pictor al cărui nume nu era dezvăluit, solicita public, printr-o notiță, un împrumut care să-l ajute a finisa o suită de lucrări destinate unei expoziții, angajându-se că va restitui suma și va oferi binefăcătorului o lucrare drept recompensă¹⁵³.

Chiar dacă existau mari probleme financiare, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice a făcut câteva achiziții de opere de artă ce fuseseră expuse recent. Astfel, în urma expunerii a 120 de lucrări la Sala Esarcu de la Ateneu Român în luna noiembrie 1917¹⁵⁴, pastelista Adela Jean (1868–1941) făcea o adresă mișcătoare către ministru prin care solicita a-i fi achiziționate câteva lucrări pentru Pinacoteca Statului, precizând că „Vânzarea tablourilor îmi este unica subsistență prin timpurile grele care trecem cu toții”¹⁵⁵ (Anexa 18). Ștefan Sihleanu a fost delegat de minister să viziteze expoziția și să aleagă operele potrivite. În urma deplasării, profesorul Sihleanu înainta un referat în care propunea patru titluri: *Somnul* cu prețul de 900 lei, *Liliac* 450 lei, *Floreal* 550 lei și *Pitonisa* 800 lei¹⁵⁶. La minister se decide a fi achiziționate *Somnul* și *Floreal*. Pe 17 decembrie, artista revenea cu o adresă prin care solicita să-i fie achitată suma de 1450 lei, contravaloarea celor două tablouri reținute¹⁵⁷. Pe acest document, ministrul și-a dat aprobarea pentru acordarea întregii sume dar, pentru moment „se va libera acum 500 lei din fondul extra[ordinar]”. După cum se vede, resursele financiare nu permiteau acoperirea integrală a sumei cuvenite și se recurgea la o achitare în rate.

Un alt solicitant a fost sculptorul Savargin, care, în ultimele zile ale anului 1917 oferea o lucrare în marmură, *Nud în valuri*. Spre a-și susține cererea cu argumente demne de a suscita compasiune, preciza că „subsemnatul participă ca combatant în lupte unde am căzut rănit, aflându-mă într-o situație cam precară din cauza brațului care mi-a fost rupt în luptă, ceea ce mi-a adus o incapacitate de a mai lucra mai multe luni de zile”¹⁵⁸ (Anexa 19). Și lui i se acordă tot din fondul extraordinar, suma solicitată.

Anumite lucrări de restaurare la importante monumente istorice fuseseră întrerupte din cauza izbucnirii războiului, iar artiștii angajați cu acele șantiere rămăseseră fără mijloace de subzistență. Pe 2 iulie 1917, pictorul Dumitru Noroceă se adresa președintelui Comisiunii Monumentelor Istorice, Dimitrie Onciul, în vederea achitării salariului cu care fusese angajat, în 1914, pentru restaurarea picturii bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș¹⁵⁹ (Anexa 20). Profesorul Onciul a făcut un referat favorabil solicitantului în care îi lauda activitatea și sublinia necesitatea acordării salariului prevăzut prin contract: „Dl. Noroceă a fost angajat de Comisiunea Monumentelor Istorice cu aprobarea onor. Minister al Cultelor și Instrucțiunii, cu retribuție fixă de 500 lei lunar, plus cheltuieli de material, pentru lucrările de pictură la restaurarea monumentelor istorice. În timpul din urmă era însărcinat cu lucrările de spălarea picturii vechi la biserica Domnească de la Curtea de Argeș unde s-a distins prin o specială aptitudine și pricepere, descoperind și spălând cu deosebită artă vechea pictură din secolul al XIV-lea a acestei biserici, cel mai vechi și mai prețios monument de pictură bisericească al țării, de o excepțională valoare istorică și artistică.

În împrejurările actuale, această lucrare fiind suspendată, Dl. Noroceă a rămas fără ocupație și fără retribuția ce Administrația Casei Bisericii era obligată să i-o plătească conform angajamentului. Dacă Dl. Noroceă nu poate fi ocupat la Administrația Casei Bisericii cu retribuția cuvenită sunt de părere că ar fi cazul de a i se acorda partea de 70% din retribuția prevăzută pentru funcționarii rămași în neactivitate – până când va putea fi întrebuințat în serviciu”¹⁶⁰. Alături de președinte, referatul era semnat de conservatorul Virgiliu Drăghiceanu. În rezoluția sa, ministrul Virgil Arion conchidea: „Se va interveni la Minist[erul] de finanțe pentru plata din fond extr[aordinar]”. Peste câteva zile, pe 28 iulie, pictorul primea o adresă prin care era

¹⁵² *Neamul Românesc* nr. 249/9 septembrie 1918, p. 2.

¹⁵³ Scena nr. 219/18 august 1918, p. 2 – „Un artist cu nume cunoscut, caută împrumut spre a-și termina lucrările, vrând a face expoziția în toamna aceasta, când poate restitui suma. Recompensă cu tablou. Ofertele se pot adresa la ziar sub Artist”.

¹⁵⁴ *Vernisagiul*, în *Scena* nr. 41/6 noiembrie 1917, p. 3 – „Jeri [luni 5 noiembrie 1917] la ora 10 dimineața s-a deschis expoziția de pictură a d-șoarei Adela Jean și a d-lui Ch. Farando. D-șoara Adela Jean expune o serie de pasteluri, portrete și flori, iar d. Farando frumoase flori, în special chrisanteme”; M. Gheorghiu, *Expoziția de pictură a d-șoarei Adela Jean*, în *Scena* nr. 60/25 noiembrie 1917, p. 3.

¹⁵⁵ ANIC, MCIN, dosar 316/1917, f. 108.

¹⁵⁶ *Ibidem*, f. 116.

¹⁵⁷ *Ibidem*, f. 115.

¹⁵⁸ *Ibidem*, f. 122.

¹⁵⁹ *Ibidem*, f. 99–100.

¹⁶⁰ *Ibidem*, f. 98, 101.

asigurat că rămânea în vigoare contractul din 1914, iar el urma să-și primească salariul stipulat de acesta cu condiția de a-și continua activitatea și de a raporta lunar asupra felului cum progresa lucrarea¹⁶¹.

Numele lui Virgiliu Drăghiceanu, ilustru arheolog al epocii medievale și istoric de artă implicat în activitatea Comisiunii Monumentelor Istorice și a buletinului acesteia, apare într-o cerere a surorii fotografului Ion Voinescu, Jeny Clara, care oferea ministerului de resort 73 de imagini cu monumente istorice și 10 albume cu piese de artă țărănească, selectate de acesta¹⁶². Oferta a fost aprobată și petentei i-a fost vărsată suma de 319 lei.

Rămas în Bucureștii ocupați, Drăghiceanu va fi unul dintre atenții observatori ai celor *707 zile sub cultura pumnului german*, așa cum și-a intitulat volumul de amintiri ale acelor vremuri de restriște. Implicat direct în administrarea comorilor din Muzeul Național, memorialistul nota, cu durere cum, după vizitarea acelei instituții muzeale de către feldmareșalul August von Mackensen și suita sa, au dispărut multe obiecte preistorice¹⁶³, iar un subofițer care trecuse pe acolo și văzuse copiile după Cloșca cu puii de aur propusese, într-un articol, ca acel tezaur care provenea de la vizigoți, să fie revendicat de ocupanți pentru că aparținea culturii germane¹⁶⁴. Norocul a fost că Tezaurul de la Pietroasa fusese evacuat în Moldova, împreună cu alte colecții prețioase, înaintea ocupării Capitalei. Pentru a îndoctrina pe militarii simpli, fără educație și a-i convinge de necesitatea ocupării țării noastre și de însușirea patrimoniului arheologic local, vizitatorilor în uniformă ai metopelor din Tropaeum Traiani de la Adamclisi, expuse în Parcul Carol, li se explica că „portretele de barbari săpate pe ele nu sunt ale dacilor, ci ale germanilor”¹⁶⁵.

Într-un memoriu de la începutul lunii noiembrie 1918, privind distrugerile și pierderile de obiecte muzeistice din timpul ocupației, Vasile Pârvan (Fig. 37) menționa lipsa din Muzeul Național: „a) 7 (șapte) manuscrise slavone care au fost ridicate de Bulgari, împreună cu ale Academiei, b) o figurină de lut găsită de noi în săpăturile cetății antice Histria dispărută în timpul unei vizite [indescifrabil]...la Muzeu, c) un birou mic de stejar luat de Austrieci și dus la Hotel Imperial”¹⁶⁶ (subl. ASI). Mult mai multe pierderi se produsese la siturile arheologice și la muzeele din Dobrogea, așa cum preciza Pârvan în același memoriu: materialul epigrafic, sculptural și tiparele pentru figurine de lut din muzeul din Mangalia luate de bulgari; muzeul din Constanța fusese jefuit; muzeul din Ulmetum fusese devastat (uși, ferestre, pardoseală smulse din loc și dispărute), iar obiectele ridicate de ocupanții de la sud de Dunăre; muzeul școlar de la Hârșova, la fel, jefuit; inscripțiile și fragmentele arhitectonice de la Adamclisi ridicate de invadatori, iar localul muzeului folosit drept grajd pentru cai¹⁶⁷. Până și instrumentarul și uneltele banale ale șantierului le furaseră ocupanții: cazmale, lopeți, târnăcoape, corturi...

Arhiepiscopul roman-catolic al Bucureștilor, Raymund Netzhhammer (1862–1945), un om de știință cu vaste preocupări între care prevalau cercetările arheologice și care era îndrăgostit de zona dobrogeană, a efectuat două deplasări în acea regiune în primăvara și toamna lui 1918 spre a vizita comunitățile germane și a asista la ceremoniile de confirmare a copiilor. Dar a profitat de această excursie și pentru a revedea siturile arheologice pe care le cunoștea și le prețuia foarte mult¹⁶⁸. Atunci a constatat dezastrul de la micul muzeu de la Ulmetum: „Acum clădirea stă fără uși și fără geamuri. Încăperile sunt goale și totul a fost jefuit – afară de câteva pietre grele, care nu s-au putut transporta. Noroc că directorul muzeului, Pârvan, care conducea săpăturile, a descris, înainte de război, toate piesele găsite la Ulmetum și a publicat toate inscripțiile”¹⁶⁹.

Un arheolog german care deja făcuse cercetări de teren în Dobrogea, în 1884, Carl Schuchhardt (1859–1943), avea să profite de situație spre a-și continua investigațiile. A debarcat la Cernavoda, pe 7 septembrie 1917, după o călătorie pe Dunăre. Era interesat de Valul lui Traian, a făcut mai întâi studii topografice, apoi a început săpăturile, folosind 12 prizonieri români (despre care se plângea că sunt cam leneși) și și-a încheiat investigațiile la sfârșitul lui noiembrie când vremea se stricase, era rece și ploioasă¹⁷⁰. Pentru raportul final, ce

¹⁶¹ *Ibidem*, f. 102.

¹⁶² *Ibidem*, f. 110.

¹⁶³ Virgiliu N. Drăghiceanu, *707 zile sub cultura pumnului german*, Ed. Saeculum Vizual, București, 2018, p. 46.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 35.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 96.

¹⁶⁶ Adina Boroneanț, *Vasile Pârvan și patrimoniul arheologic dobrogean în timpul Primului Război Mondial. Documente în arhiva Muzeului Național de Antichități*, în SCIVA, tom 58, nr. 3–4/2007, p. 247.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 230–231, 247.

¹⁶⁸ Raymond Netzhhammer, *Arhiepiscop în România. Jurnal de război, 1914–1918*, notă asupra ediției, ediție critică în limba română, postfață și indici de I. Dimitriu-Snagov, București, 1993, p. 254–257.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 257.

¹⁷⁰ Richard A. Mason, Costin Croitoru, *Carol Schuchhardt's Contributions on Ancient Linear Fortifications along the Lower Danube*, Mega Publishing House, Cluj-Napoca, 2016, p. 71–72.

avea să-l dea publicității în decembrie 1918, a beneficiat de ajutorul unor piloți germani cantonați la Constanța, care i-au făcut fotografii aeriene cu care și-a putut corecta măsurătorile ce le făcuse pe teren. Aceasta a fost prima utilizare a aparatelor de zbor pentru cercetările arheologice în România. Peste un an, arheologul german a revenit în România, de data aceasta pentru a face unele cercetări în Oltenia, unde fusese descoperit un tezaur scitic de piese de harnașament, din argint, ce fusese achiziționat și trimis la Berlin. Nu a reușit să identifice locul unde fusese găsit tezaurul, undeva pe Valea Jiului. În schimb, a făcut săpături la Coțofenii de Jos și la Sălcuța, iar obiectele descoperite le-a luat cu el, în Germania. Tot în această ultimă deplasare, a vizitat, în primele zile ale lui noiembrie 1918, locul unde fusese descoperit Tezaurul de la Pietroasa și apoi Sarmisegetusa Regia¹⁷¹. A plecat la timp spre a nu rămâne blocat în România pentru că, în drumul de întoarcere, la Budapesta, a aflat de prăbușirea imperiului german, abdicarea kaiserului Wilhelm al II-lea și încheierea războiului.

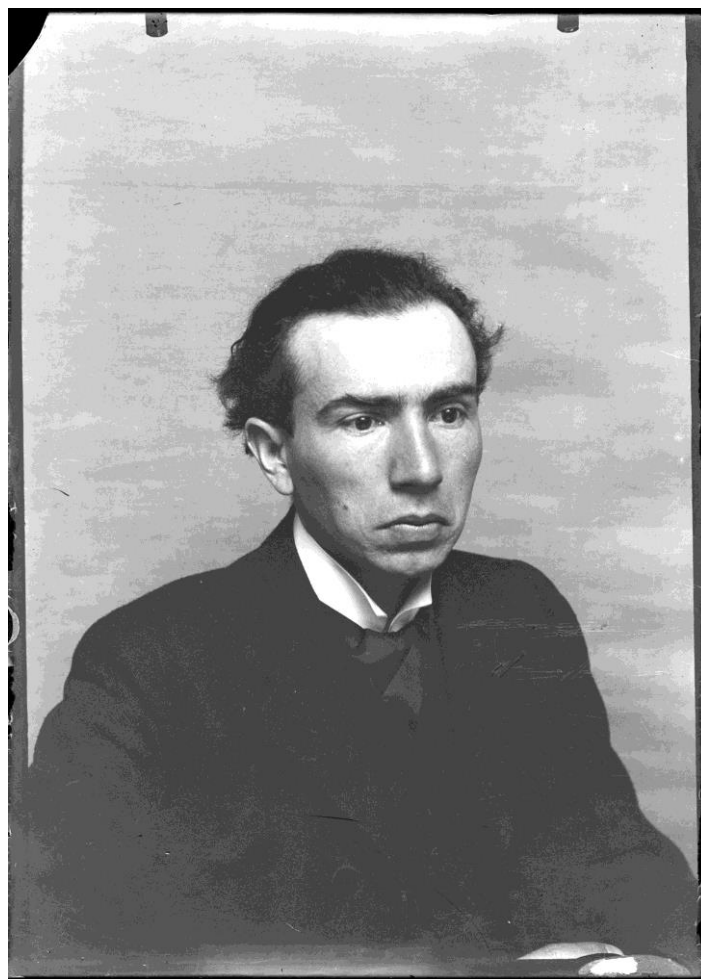


Fig. 37. Vasile Pârvan, Arhiva fotografică a Institutului de Arheologie „Vasile Pârvan”.

O preocupare deosebită au arătat ocupanții germani și pentru vestigiile arheologice și doreau să intre în posesia tuturor materialelor documentare existente. Își manifestau un deosebit interes pentru colecțiile Muzeului de Antichități și soarta metopelor de la Adamclisi, așa cum s-a văzut mai sus. Chiar mareșalul August von Mackensen se preocupa de acel monument în preajma căruia își amplasase punctul de observație în timpul luptelor de la Topraisar-Cobadin și pe care chiar îl cercetase cu de-amănuntul, dar dorea să-l revadă¹⁷². În toamna lui 1918, în paginile revistei *Rumänien in Wort und Bild* a apărut, sub semnătura prof. dr. Harald Hofmann, căpitan de rezervă, un extins și abundent ilustrat studiu despre monument¹⁷³ (Fig. 38).

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 73–74.

¹⁷² Raymond Netzhammer, *op. cit.*, p. 194, 242.

¹⁷³ Prof. dr. H. Hofmann, Haupt. D. R., *Das Siegesdenkmal von Adamklissi*, în *Rumänien in Wort und Bild* nr. 12/15 Oktober 1918, p. 12–17.



Blick vom Rundgrab auf Siegesdenkmal und Doru Adamklissi.

Das Siegesdenkmal von Adamklissi.

Von Prof. Dr. H. Hofmann, Hauptm. d. R.

Die Reliefs von Adamklissi sind unter den Deutschen und den uns verbündeten Feldgrauen der rumänischen Hauptstadt weit bekannt. Wohl den meisten als „Römersteine“, doch ohne genaue Kenntnis ihrer Entstehung und ihres Inhaltes. Darum soll von ihnen und auch von dem Bauwerk, dem sie einst angehörten, dieser Aufsatz erzählen. Seit wenigen Jahren ist ihr Standort, allerdings ein völlig ungeschützter und unwürdiger, die Terrasse vor dem den Park Carol beherrschenden und eindrucksvoll abschliessenden Kunstsammlungsgebäude, dem „Palatul Artelor“. Wer suchte bei längerem Aufenthalt in Bukarest nicht auch diesen stattlichen Park auf mit seinem Rundblick über die ganze Stadt, deren helle Profanbauten und zahllose kuppelgekrönte Kirchen, in der Lichtfülle dieses Landes zu dem Beschauer im Park herüberleuchten. Und zugleich begegnet er auf dieser Anhöhe den bedeutendsten unter den Resten römischer Macht und Kultur auf rumänischem Boden: 45 je 1½ m hohen und zwei verstümmelten Blöcken mit figürlichen Reliefs militärischen oder ausgesprochen kriegerischen Inhaltes — die Vollzahl am Bau selbst betrug einst 53 (eine Probe in Abb. 11) — und 25 etwa ebenso hohen Zinnen, in ihrem Spiegel je eine Barbarengestalt und zahlreichen übrigen Resten vorwiegend architektonischer Bestimmung vom gleichen Bauwerk wie jene. Sie alle stammen von einem durch die Römer erbauten Siegesdenkmal. Dieses stand in der südlichen Dobrudscha, in der einstigen römischen Provinz Moesia, 30 km südwestlich vom heutigen Medgidia an der von den bekannten römischen Grenzswällen begleiteten Bahn Cernavoda — Constanza und etwa ebenso weit südwärts von Cernavoda. Wie es einst aussah, zeigt Abb. 1. Heute liegt kaum eine halbe Stunde Fusswegs von ihm das Dorf Adamklissi. Nach

ihm pflegt man das Siegesdenkmal zu nennen. Der Name Adamklissi bedeutet „Kirche des Menschen“ (Klissi und Adam), da die Türken die Reste des Bauwerkes wegen seines figürlichen Schmuckes so taufen. Zwei preussische Generalstabsoffiziere, Moltke, der spätere Feldmarschall, und Vinke, sind die Entdecker der Reste des Denkmals. Beide Offiziere, die damals im Dienste der Türkei waren, führte im Jahre 1837 eine militärische Reise in die Dobrudscha. Sie suchten hierbei auch das Denkmal auf und gaben als die ersten von ihm Kunde nach dem westlichen Europa. Bereits auf etwa drei Wegstunden leuchtet der seiner Verkleidung fast völlig beraubte Gussmörtelklotz, der massive Kern des einstigen Baues, dem Wanderer entgegen. Tief überschattet scheint er sich aus der Ferne wie ein Hünengrab oder ein Erdnabel finster über die völlig kahle Hochfläche gegen den Himmel zu recken. Dass er heute beinahe auch der letzten Werkstücke beraubt ist, und dass manche von ihnen um seinen Fuss jetzt umherliegen, ist auf der Abb. 3 ersichtlich. Erinnerungen an unseren Vormarsch in der Dobrudscha, Schützenglöcher und Erdwerke, reichen bis in seine Nähe, so ein Gefechtsstand in dem Erdhügel, dessen Spitze am linken Ende der Abb. 2 (vollständig auf Titelbild) erscheint. Diesen Eindruck suchte ich, allerdings von nahem

Standpunkt, von der Stelle, wo der Weg vom Dorfe zum Tropaeum eben die Hochfläche erreicht, in einer völlig ortsgetreuen Federzeichnung wiederzugeben (Abb. 2).

Während der römischen Kaiserzeit bis auf Trajan — nur in diesen Zeitraum gehört das Tropaeum — waren in Siebenbürgen und dem Flachland an der untersten Donau abwärts vom Eisernen Tor nur zwei Kriegsergebnisse von solcher Bedeutung, die den Bau eines mäch-



Abb. 1. Das Siegesdenkmal (Tropaeum) von Adamklissi.
(Richtige Wiederherstellung).

Fig. 38. Monumentul de la Adamclisi de Harald Hofmann, în *Rumänien in Wort und Bild* nr. 12/ 15 Oktober 1918.

Căpitanul Hofmann – profesor de limbi clasice la Liceul Arhiducal din Mannheim și arheolog al Muzeului Suermondt – fusese student al profesorului Friedrich von Duhn la Heidelberg. Repartizat la convoiul de muniții nr. 1077, în Doborjia, Hofmann i-a scris fostului profesor propunând să facă demersuri pentru executarea de mulaje ale monumentului triumfal de la Adamclisi¹⁷⁴. Von Duhn s-a adresat Ministerului Culturii din Baden pentru a explica importanța monumentului de la Adamclisi și necesitatea posedării unor mulaje ale

¹⁷⁴ Polly Lohmann, *Eine ganz eigene Geschichte. Die Abgüsse des Tropaeum Traiani in der Heidelberger Antikensammlung*, în Polly Lohmann (Hg./Ed.), *Archäologie und Politik. Die zwei Geschichten des Tropaeum Traiani zwischen Heidelberg und Adamklissi*, Propyläen, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2021, p. 114.

metopelor și ornamentelor arhitectonice. În memoriul său menționa: „Acum este momentul să profităm de momentul favorabil. (...) Oportunitatea de a interveni și, atâta timp cât suntem din punct de vedere militar la putere în România și Dobrogea, de a face tot ceea ce considerăm potrivit. Este o situație avantajoasă și poate nu se va mai ivi niciodată”¹⁷⁵. În urma acestei intervenții, profesorul Hofmann a primit concediu de opt săptămâni pentru a se dedica studiului și desenării impozantului Tropaeum Traiani¹⁷⁶. În acel interval, el a coordonat luarea mulajelor aflate la Palatul Artelor din Parcul Carol, din București. Activitatea a început pe 8 aprilie 1918 și s-a terminat la sfârșitul lunii mai¹⁷⁷. Matrițele au fost expediate, în Germania, în luna august, în două vagoane de tren¹⁷⁸. Despre această inițiativă își notase și arhiepiscopul Netzhammer în detailatul său jurnal, pe data de 28 mai 1918, mai ales că arheologul îi arătase acele vestigii: „Acest om capabil și energic [Hofmann] vrea să introducă și în știința germană marele monument al victoriei lui Traian de lângă Adamclisi. (...) Dl. Hoffmann (sic) copiază cele mai importante părți decorative în ipsos. Acestea vor fi duse la Karlsruhe ori la Heidelberg și astfel, muzeele și institutele germane își procură, la preț ieftin, toată colecția sau părți din ea. Azi m-a invitat căpitanul Hoffmann la Palatul Artelor să văd ce lucrează. (...) Dr. Harold Hoffmann, care este un bun desenator, a desenat regiunea din jurul monumentului și a orașului antic Tropaeum Traiani din diferite unghiuri”¹⁷⁹.

Hofmann nu a fost la fel de norocos precum confratele Schuchhardt, care plecase la timp din România și reușise să se reîntoarcă în patrie: căpitanul de rezervă a căzut prizonier și a fost ținut, un timp, în captivitate la Brașov și la Timișoara¹⁸⁰.

În luna februarie a anului 1917, Leo Frobenius (1873–1938) (Fig. 39), marele antropolog și cercetător al civilizațiilor africane, a fost trimis în România pentru a studia oportunitatea mutării în teritoriul ocupat a unui contingent de prizonieri africani și indieni, a căror mortalitate atinsese cote alarmante în lagărul de la Wünsdorf din cauza climatului nefavorabil soldaților din zonele tropicale¹⁸¹. Considerându-se că în țara noastră condițiile sunt mai prielnice, în martie au fost aduși circa 2 000 de soldați de culoare, care au fost repartizați în trei locuri: indienii la Slobozia, algerienii la Morile Mărculești și senegalezii mai întâi la Mănăstirea, în Județul Argeș, apoi la Turnu-Măgurele¹⁸². Frobenius a fost numit director al acestor tabere, chiar dacă nu avea grad militar. Cu rigoarea specific germană, aceste tabere concentraționale au primit și un nume de identificare: „Deutsche Landbaukolonien farbiger Kriegsgefangener in Rumänien”. Prizonierii urmau să fie întrebuințați la muncile agricole, care nu puteau fi îndeplinite cu maximă eficiență din cauza lipsei mâinii de lucru, majoritatea localnicilor de sex bărbătesc aflându-se sub arme, în Moldova sau în prizonierat. Un rezervist, Gerhard Velborg, bun observator – intelectual rasat, jurist, poliglot, meloman, chiar pianist amator și memorialist – trimis în România cu trupele de ocupație, a lăsat niște notițe foarte interesante în care era menționat și proiectul lui Frobenius, deși nu-i specifica numele: „Pe domeniu [Jegălia, lângă gara Mărculești] se găsește o tabără de șapte sute de francezi de culoare, arabi, marocani, tunisieni, care au fost trimiși aici, într-o climă mai blândă. Asta însă nu i-a ajutat cu nimic, pentru că, pe cât de cald e vara în România, pe atât e de frig iarna. De aceea, starea de sănătate a francezilor e proastă, mai ales că au venit de acasă cu tot felul de infecții. Inspectăm unele barăci și ne întreținem în franceză cu unele dintre aceste arătări cu fes și burnuz. De cultură sunt foarte puțin atinși. Românii ne sunt mult mai aproape decât popoarele acestea. (...) Ne conduce un domn german în civil. Este chiar consilierul imperial, în a cărui cameră am dormit azi-noapte. S-a întors în zori de la o altă tabără de prizonieri negri. Le cunoaște limbile și a fost însărcinat de guvern să tragă cu urechea la ce spun aceștia. Trebuie să raporteze ce gândesc ei despre Germania și Franța. Într-adevăr, organizarea germană nu lasă de dorit. În mijlocul turbionului acestuia uriaș, guvernul german face planuri politice de viitor”¹⁸³. După cum se vede, Frobenius avea și misiunea secretă de a afla opiniile acestor copii ai naturii purtați de soarta războiului atât de departe de Africa natală. Frobenius era și un talentat și pasionat fotograf care a luat mai multe instantanee cu pensionarii săi (Fig. 40, 41).

¹⁷⁵ Eadem, p. 115.

¹⁷⁶ Robert Born, *Zwischen Kulturschutz und Kulturgutraub. Deutsche Archäologie in Rumänien vor und während der Besatzungszeit (1916–1918)*, în Polly Lohmann (Hg./Ed.), *Archäologie und Politik. Die zwei Geschichten des TropaeumTraiani zwischen Heidelberg und Adamklisi*, Propylaeum, Universitätsbibliothek Heidelberg, 2021, p. 99.

¹⁷⁷ Polly Lohmann, *op. cit.*, p. 118–119.

¹⁷⁸ Eadem, p. 121.

¹⁷⁹ Raymond Netzhammer, *op. cit.*, p. 261–262.

¹⁸⁰ Polly Lohmann, *op. cit.*, p. 121.

¹⁸¹ Richard Kuba, *An Ethnologist on the Warpath: Leo Frobenius and the First World War*, în Bérose – *Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2020; <https://www.berose.fr/article2053.html?lang=fr>, consultat 10 iulie 2022.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Gerhard Velborg, *op. cit.*, p. 149–150, 151.



Fig. 39. Leo Frobenius, wikimedia commons.



Fig. 40. Prizonieri de război nord africani în România, Frobenius-Institut, Frankfurt am Main.



Fig. 41. Prizonieri de război din Africa de Vest, Frobenius-Institut, Frankfurt am Main.



Fig. 42. Săpături ale unui tumul preistoric de lângă Cunești, efectuate cu prizonieri africani, Frobenius-Institut, Frankfurt am Main.

Unii dintre acești prizonieri exotici fuseseră văzuți și pe străzile Bucureștilor, iar germanii se comportau foarte atent cu ei, nu-i puneau la munci umilitoare ca pe italienii capturați, ce trebuiau să curețe străzile de zăpadă. Ei erau o apariție colorată și atractivă prin uniforma de inspirație orientală pentru trecători: „Cu câtă prudență se poartă, însă, cu francezii colorați despre care strigă, într-una, în protestele lor către lumea civilizată, și care, în orice caz, sunt superiori necoloraților aliați ai lor: bulgarii și turcii. Îi tratează ca pe niște plante exotice pe acești turcoși din Algeria, îmbrăcați într-o splendidă uniformă: șalvari largi, albaștri, tunică scurtă, albastră, încinsă de un brâu roșu, cu extremitățile atârând, și cu fes roșu, cu ciucure mare, negru, lăsat pe spate”¹⁸⁴.

Dar simpla activitate cu prizonierii de culoare, pe care îi studia la fel cum făcuse în lungile sale călătorii africane, nu-l satisfăceau pe deplin pe antropolog. Iar teritoriul ocupat părea atractiv și exotic și din punct de vedere arheologic, chiar dacă exploratorul nu se ocupase prea des cu așa ceva. La mijlocul lunii martie, Leo Frobenius a depus o cerere prin care își manifesta dorința de a efectua săpături arheologice în situri preistorice din arealul românesc – el preciza că nu avea vreo pretenție asupra obiectelor ce spera să le descopere. Ioan Bogdan, prorectorul Universității și director interimar al Muzeului de Antichități înainta la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice cererea antropologului german și o susținea datorită promisiunii verbale a acestuia că va respecta, cu strictețe, legislația în vigoare și toate obiectele găsite vor fi depuse la muzeu¹⁸⁵ (Anexa 21). Frobenius primise misiunea de a face investigații arheologice de la ilustrul istoric de artă Wilhelm von Bode, directorul general al Muzeelor Regale Germane din Berlin, care intervenise chiar la ministrul de război al imperiului pentru a obține aprobările necesare. Folosind mâna de lucru a prizonierilor africani (Fig. 42), Frobenius a făcut săpături în două situri preistorice, la Cunești și Crânguri¹⁸⁶ – așa cum precizează Mircea Babeș într-un documentat studiu despre cercetările arheologilor germani în România pe timp de pace și de război¹⁸⁷. Fără a respecta înțelegerea verbală, arheologul amator a expediat la Berlin, în cinci lăzi, rezultatul săpăturilor întreprinse pentru care a solicitat o compensație enormă în sumă de 3 000 de mărci. Deși, în același interval, în țară se aflau, pe perioade mai lungi sau mai scurte, arheologii Carl Schuhhardt și Herbert Schmidt care făceau săpături, fără aprobare, în Dobrogea, Frobenius a refuzat orice colaborare cu acești profesioniști experimentați, care erau familiarizați cu spațiul românesc pentru că mai lucraseră aici.

Antropologul german nu se preocupa exclusiv de culturile africane, ci a fost atras și de civilizația și cultura materială locală. În acest sens l-a angajat pe pictorul Rudolf Schwaitzer-Cumpănă să execute o suită de acuarele cu portrete de țărani și forme tradiționale de habitat. Patruzeci și cinci asemenea planșe se păstrează azi la Institutul Frobenius din Frankfurt-am-Mein¹⁸⁸. Din cauza unor relații tensionate cu administrația militară¹⁸⁹, Leo Frobenius care nu suferea birocrăția, nu admitea să i se impună reguli și să se afle sub ordinele unor superiori, a renunțat la funcție și a părăsit țara în iunie 1917, după 4 luni de înfrigurată și fructuoasă activitate.

Presa informa cititorii și despre săpăturile de la Sărata-Monteoru și din Dobrogea făcute de ceilalți arheologi germani în teritoriul ocupat, Herbert Schmidt și, respectiv, Carl Schuhhardt¹⁹⁰.

Animozitățile mocnite existente între oamenii de cultură aflați de-o parte și de alta a liniei de demarcație dintre zona ocupată și cea liberă, din Moldova, explodau adesea în manifestări de ură violentă și acuze nefondate. Într-o notiță din *Neamul Românesc* ce apărea la Iași, intitulată *Purificare* și datorată, cu siguranță, condeiului acid al lui N. Iorga (Fig. 43), era criticată schimbarea, considerată arbitrară, a membrilor Comisiunii Monumentelor Istorice, la București¹⁹¹. La o zi după apariția acestor rânduri înveninate, Alexandru Lapedatu, în calitatea sa de secretar al Comisiunii Monumentelor Istorice, dădea un răspuns foarte clar, cu argumente

¹⁸⁴ Virgiliu N. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁵ A.N.I.C., M.C.I.P., dosar 316/1917, f. 5, 8.

¹⁸⁶ Richard Kuba, care și-a făcut documentația în arhiva Institutului Frobenius din Frankfurt menționează o săpătură la tumulul neolitic de lângă satul Chișelet și la Cunești, ambele în Județul Călărași, vezi nota 174; vezi și Robert Born, *op. cit.*, p. 96–97.

¹⁸⁷ Mircea Babeș, *Deutsche Archäologen in Rumänien in friedens- und kriegszeit (1909–1918)*, în Sorin Cociș, Adrian Urusțiu (editori), *Gedenkschrift zum hundertsten Geburtstag von Kurt Horedt*, Mega Verlag, Cluj-Napoca, 2014, p. 21.

¹⁸⁸ Richard Kuba, *op. cit.*

¹⁸⁹ Pentru a da o iluzie de libertate și a obține încrederea și devotamentul prizonierilor de culoare, care astfel ar fi muncit cu mai mare sârg în agricultură, renunțase la gardul de sârmă ghimpată specific oricărui lagăr, dar aceasta nu putuse fi admis de eșalonul superior al administrației militare și, de aici, a izbucnit un conflict. Cf Richard Kuba, *op. cit.*

¹⁹⁰ *Neamul Românesc* nr. 183/5 iulie 1918, p. 2.

¹⁹¹ *Purificare*, în *Neamul Românesc* nr. 167/19 iunie 1918, p. 2: „Comisiunea Monumentelor Istorice a fost «complectată» și purificată. Dându-se afară, fără forme, fugarul N. Iorga, fugarul V. Pârvan, fugarul G. Murmu, cari usurpau acolo locurile lor, s-au păstrat dd. D. Onciul, G. Balș și Gr. Cerchez și s-au adaus d. prefect de poliție Tzigara-Samurcaș, d. C. C. Arion, un vechiu cercetător al monumentelor istorice și (în locul episcopului Dunării-de-Jos) arhiereul Teofil. Păcat că nu se poate purifica și Academia, începând de unde trebuie!”

plauzibile, în paginile aceluiași periodic. Astfel, el lămurea situația, care nu era nici pe departe defavorabilă lui Iorga și celorlalți membri, considerați, în mod eronat, epurați¹⁹² (Anexa 22).



Fig. 43. Figuri din Iași. N. Iorga pe strada Lăpușneanu, desen de A. Petrescu, în *Scena* nr. 194/ 24 iulie 1918.

care își arătau recunoștința că, datorită diligențelor sale, începând cu seara de 16 iulie 1917, li se permisesă să reia spectacolele ce fuseseră întrerupte odată cu ocuparea Bucureștilor de armatele Puterilor Centrale¹⁹⁵. Între semnatari se aflau Al. Demetrescu De Sylva, Jean Niculescu, Alex. C. Bărcănescu, Marioara Voiculescu, Ecaterina Vasiliu, Lily Tănăsescu, Anna Grand, Marie Carla Fuhn și Nicu Kanner¹⁹⁶ (Anexa 23).

În Capitala ocupată viața era foarte veselă pentru ocupanți. Ofițerii germani în permisie veneau la București să își petreacă, în voioșie și opulență, concediul¹⁹⁷. Viața era ieftină la începutul ocupației și se găseau de toate. Clădirile mai arătoase fuseseră rechiziționate ca locuri de întâlnire pentru rangurile superioare: „Ofițerii au împănă Bucureștii cu cazinourile lor: al medicilor, cheferiștilor, automobiliștilor, veterinarilor, tunarilor, etc. fiecare asociație de cinci sau șase ofițeri se erijează într-un cazino, în cel mai elegant salon ce-l găsește în cartierul unde s-au instalat. (...) În casa Știrbei este cel mai mare cazinou. În grădina de din dos, pe

Un alt personaj care a avut o contribuție însemnată la mișcarea culturală bucureșteană a fost Erich Pommer (Fig. 44), tânăr subofițer, în etate de 27 de ani, ce se distinsese pe front, fusese rănit la umărul drept și căruia i se acordase Crucea de Fier pentru bravură. El avea înaintea o strălucită carieră în cinematografie devenind producător al unora dintre cele mai importante filme expresioniste, între ele înscriindu-se „Cabinetul doctorului Caligari” (1919), „Dr. Mabuse jucătorul” (1922), „Nibelungii” (1924), „Ultimul om” (1924), „Tartuffe” (1926), „Faust” (1926), „Metropolis” (1926) și „Îngerul Albastru” (1930) realizate sub bagheta unor regizori iconici ai genului precum Fritz Lang, Freidrich Wilhelm Murnau, Paul Leni și Josef von Sternberg.

După convalescență fusese mutat la Bufa – abreviere de la Bild-und Film-Amt (Serviciul de Fotografie și Film) – organism înființat pe 30 ianuarie 1917 de Ministerul de Război german spre a face propagandă pe front și în țările ocupate. A fost însărcinat cu elaborarea programelor de știri săptămânale, cu filmele documentare și de educație patriotică. Evidențindu-se prin abnegație și originalitatea programelor, a fost promovat șef al Departamentului Cenzurii de Film al Administrației Militare din România¹⁹³. Rolul său a fost foarte important în aducerea peliculelor celor mai recente și mai valoroase, având grijă ca producțiile germane să prevaleze pe ecranele românești¹⁹⁴. Avea deja experiență în acest sens pentru că, înainte de război, fusese reprezentant al companiei de filme Éclair pentru Europa Centrală și de Est, avându-și sediul la Viena. Pe 1 iulie 1917 a pus bazele Asociației Balkan Orient Film care a funcționat, cu succes, până în preajma retragerii germane din România, când a fost vândută Societății Soarele. Pommer a contribuit și la normalizarea vieții artistice bucureștene. Actorii lirici și dramatici rămași în Capitală i-au adresat o măgulitoare scrisoare de mulțumire prin

¹⁹² Alex. Lapedatu, *O lămurire*, în *Neamul Românesc* nr. 168/20 iunie 1918, p. 2

¹⁹³ Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*, Argon Verlag, Berlin, 1989, p. 19–20.

¹⁹⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Divertisment la vreme de război. Spectacole cinematografice în Bucureștii ocupați (1916–1918)*, în Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui (coord.), *Pădurea spânzuraților, oglindă a Marelui Război. 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect*, Ed. Oscar Print, București, 2017, p. 113–152.

¹⁹⁵ Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 178.

¹⁹⁶ Wolfgang Jacobsen, *op. cit.*, p. 19.

¹⁹⁷ Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 181.

peluzele de verdeață, se ține la ora cinci salon. «*Schwwestere*» de la Crucea Roșie numai în alb și cu pantofi de dril, pentru plajă, fac onorurile casei»¹⁹⁸.



Fig. 44. Erich Pommer (primul din dreapta) cu un camarad și un civil, 1917, colecția autorului.

Sălile de spectacol erau asaltate de militari, programele artistice erau variate și tumultuoase, pentru toate gusturile: grădini de vară cu programe ușoare, de cabaret, operete și vodeviluri (Fig. 45), opere și piese de teatru (dramă, tragedie, comedie), și cinematografe. Virgiliu Drăghiceanu, atent observator al acelor zile, nota, cu ironie: „Soldații de pe front, cu ranițele la spinare, se duc direct la spectacole, la trupa de operetă a lui Leonard sau Teatrul Național”¹⁹⁹. Bucureștii deveniseră un oraș al plăcerilor – *Vergnügungs-Stadt* – cum îl eticheta memorialistul²⁰⁰.

Pe 10 noiembrie 1917, a avut loc premiera piesa „Patima roșie” a lui Mihail Sorbul, având-o în rol principal, acela al Tofanei, pe Marioara Voiculescu, celebra actriță a scenei dramatice bucureștene²⁰¹ (Fig. 46). O zi mai târziu era dat un spectacol umanitar la care aveau să pe producă nume sonore ale scenei lirice și dramatice a Capitalei: „Duminică 11 Noiembrie, ora 3 p.m. va avea loc în sala Ateneului un concert de binefacere pentru tuberculoși și alte scopuri filantropice. Concertul va avea concursul d-nelor Olmazo, Marioara Voiculescu, Zina de Nori, Margareta Metaxa, Beatrice Dobrovici și a tenorului Werner Gasparly”²⁰². Este interesant de remarcat că între protagoniste se afla și Zina de Nori (1859–1926) (Fig. 47) – numele de scenă al Zoei Niculescu-Dorobanțu, fiica Annei Aman din prima ei căsătorie, adoptată apoi de pictorul Theodor Aman – care ajunsese o soprană cunoscută pe scenele europene, dar, în acel moment, se afla în Bucureștii ocupați.

¹⁹⁸ Virgiliu N. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 131.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 91.

²⁰¹ *Ibidem*; Virgiliu N. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 93.

²⁰² *Scena* nr. 33/29 octombrie 1917, p. 3; *Scena* nr. 44/9 noiembrie 1917, p. 3.



Fig. 45. O seară în București, siluete de locotenent major Herbert, în *Rumänische Feldpost* nr. 31/ 4 August 1918.



Fig. 46. Marioara Voiculescu, desen de Gruia, în *Scena* nr. 77/12 decembrie 1917.

Pentru publicul cu mai puține resurse materiale și lipsit de cultura necesară savurării la adevărata valoare a unui spectacol de teatru, de operă, operetă sau un concert simfonic, existau cinematografe care ofereau un divertisment ușor și accesibil tuturor. În Capitală se afla un număr de 15 săli, majoritatea concentrate în zona centrală: Cinema Zaharia pe str. Lipscani, Regal, Vlaicu și Palace pe Bulevardul Elisabeta, Bristol și Apollo pe str. Academiei, Terra, Doamnei, Clasic și Venus pe str. Paris (Doamnei), Model la Piața Matache Măcelaru, Marconi pe Calea Griviței, Volta-Buzești pe str. Buzești, Clasic-Moșilor și Jupiter pe Calea Moșilor²⁰³. Pe lângă acestea, cu anumite ocazii se mai făceau proiecții de film și în săli de teatru, precum în Teatrul Carol cel Mare de pe str. Eforie. Iar în sezonul estival au fost deschise grădinile de vară: Grădina Cinema Zefirul, Grădina Cinema Volta-Buzești, Grădina-Cinema-Variété Astoria și Arena Păcei²⁰⁴. Pe ecranele bucureștene rulau cele mai recente filme produse de companiile cinematografice germane sau de Casa Nordisk.

²⁰³ *Scena* nr. 46/11 noiembrie 1917, p. 4.

²⁰⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *Divertisment la vreme de război, op. cit.*, p. 118.



Fig. 47. Zina de Norș, fotografie de Franz Mandy, București, 1896, colecția autorului.

În această epocă a fost inaugurat un nou gen artistic numit scheci (din englezescul *sketch*, schiță), care împletea filmul și teatrul: după proiectarea a două sau trei bobine, pe scenă apăreau, în persoană, protagoniștii de pe ecran spre a continua spectacolul ca pe o producție dramatică. Au fost invitați actori cunoscuți, precum Wanda Treumann, Alwin Neuss și Rita Sacchetto, care au jucat câteva scene, intercalate de proiecția actelor din peliculele anunțate pe afiș la Teatrul Carol cel Mare și la Apollo, în primele luni ale anului 1918²⁰⁵.

Rezervistul Velburg se distra de minune nu atât de spectacolul de pe ecran, cât de acela al publicului, al femeilor simple care erau impresionate de acțiune și reacționau cu onomatopee și comentarii hilare: „Seara mergem la Arena Amicii Orbilor. S-au adunat acolo cam patru mii de persoane, așa încât primim un loc numai departe în spate. Cu toate că nu înțeleg mare lucru, mă amuz de minune mai puțin de spectacol, cât mai ales de niște țărânci care fac în spatele meu observații de tot hazul. Femeile trăiesc cu patimă secvențele de film. Chiote de uimire și de încântare alternează cu strigăte de avertizare pentru actrița Maria Carmi care joacă în filmul respectiv. La sfârșit, femeile își manifestă indignarea față de «trădător» cu blesteme și huiduieli. După mai multe numere de varietăți urmează spectacolul de revistă «*Treci la rând*», în care se face haz de greutățile vremii. (...) Mulțimea se amuză copios de toate astea, pentru că peste griul cotidian al lipsurilor de război se poate trece doar cu umor»²⁰⁶.

Conferințe științifice erau ținute pentru ofițeri și trupă la sala Eforie²⁰⁷ sau la Fundația Carol I (Fig. 48, 49).

O Universitate de Etapă fusese inaugurată, pe 25 noiembrie 1917: „Astăzi, de Ziua Morților, se deschide Universitatea de etapă din București – spune rezervistul Velburg, adăugând câteva comentarii de mușcătoare ironie – Mă înscriu ca «auditor». Cele mai multe prelegeri au loc la Fundația Carol, vizavi de Palat, într-o clădire impunătoare, cu amfiteatre moderne. Doctori militari, preoți militari, croitori militari au existat în toate războaiele. Însă librării în uniformă, inspectorii de trichineloză în uniformă, zarafii în uniformă sunt de dată recentă. Cu cât durează mai mult un război și cu cât se extinde mai mult, cu atât crește numărul ocupațiilor burgeze pe care le exercită oamenii în uniformă. Războiul mondial ne-a adus profesorul în uniformă și studentul în uniformă. Cine s-ar fi gândit vreodată la o universitate de etapă?

Prelegerile se țin vreme de două săptămâni. Profesorii desemnați trebuie să asume susținerea de prelegeri ca pe o îndatorire de serviciu. Aglomerația e foarte mare, o dovadă limpede a nevoii de hrană spirituală, de înprospătare a sufletului ofilit în tranșee și în spatele frontului. Oamenii își doresc să se elibereze chiar și pentru scurtă vreme din chingile războiului și să se poată simți din nou studenți. (...) Există și o cantină și o librărie universitară. Nici portarii nu lipsesc: sunt soldați cu banderole roșii. (...) Toate facultățile sunt reprezentate, până și Teologia»²⁰⁸.

Audientul menționează apoi cursurile cele mai interesante și profesorii care le-au susținut: despre fundamentele dreptului civil a conferențiat profesorul Last din Cernăuți, prof. Kessler din Jena despre urbanism, prof. Götz din Bonn despre istoria Bulgariei, prof. Welzel din Dresda despre poezia germană contemporană și prof. Sels din Bonn despre evoluția limbilor romanice, cu referiri la limba română; apoi au fost ținute cursuri de biologie, geologie, anatomie și fiziologie²⁰⁹.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 122–123.

²⁰⁶ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 213–214.

²⁰⁷ Virgiliu N. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 93.

²⁰⁸ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 254–255.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 255–256.



Fig. 48. Fundația Carol I în timpul ocupației, colecția autorului.



Fig. 49. Militari germani în fața Fundației Carol I, aduși, probabil, la o manifestare, colecția autorului.



Fig. 50. Concert la Sala Eforie dat în cinstea zilei de naștere a kaiserului Carol al Austro-Ungariei, colecție particulară.

Pe 13 aprilie 1918, arhiepiscopul Raymund Netzhammer a susținut o expunere despre anticlăditățile paleocreștine din Dobrogea: „Christlich-Archaeologisches an der Dobrudscha”²¹⁰. Bun prieten și admirator al lui Pârvan, cu care întreținea relații de colaborare, el a fost un promotor al investigațiilor în Dobrogea, pe care le practicasese personal sau se informase asupra rezultatelor arheologilor acreditați. Se pare că, în timpul conflagrației, Netzhammer făcuse niște măsurători personale ale bazei extra muros de la Histria²¹¹. În notele sale zilnice, prelatul preciza că a făcut măsurători la Mangalia, pe un sit săpat în primăvara lui 1918 de un arheolog german²¹². Tot el dădea informații despre alți conferențieri care susținuseră prelegeri la care asistasă pentru că-l interesase tematica arheologică sau teologică: pe 11 aprilie, Conrad Cichorius, fostul profesor al lui Vasile Pârvan, a avut o expunere despre daci și despre imaginile de pe Columna lui Traian, ilustrată cu diapozitive²¹³, iar pe 16 aprilie, teologul Adolf von Harnack a cuvântat despre informațiile cunoscute despre Mântuitor în afara Evangheliilor²¹⁴. Tot în acea sală, pe 16 mai 1918, Alexandru Tzigara-Sarmurcaș și-a început cursul de istoria artei antice²¹⁵. Anumite titluri ale expunerilor susținute acolo, deși serioase, academice, aveau darul de a stârni hilaritatea gazetărilor. Astfel, expozeul unui filolog a oferit motive de ironie unui cronicar al periodicului *România* din Iași: „În 19 mai, profesorul Dr. Engel a ținut în sala mică a Eforiei din București o conferință intitulată «Deutscher, sprich deutsch» (Neamțule, vorbește nemțește). Ce nevoie ar fi și la noi de un strigăt la fel”²¹⁶. Arhiepiscopul Netzhammer relatează în jurnalul său că două personalități de rang înalt îl consultau în privința oportunității abordării tematicii teologice în acel cadru: „Consilierul curții saxone, dr. Vollemann și prof. dr. Darmstadter vor să țină după Paști, în București, scurte cursuri universitare. Intenționează să includă între ele teologia catolică și protestantă și doresc să afle părerea mea. Eu sunt cu totul de acord să se vorbească de teologia catolică și ei mă întreabă pe cine să invite să țină aceste prelegeri. Apoi mă roagă să vorbesc și eu. Vor preda profesori germani, dar se va invita și prof. prelat Swoboda din Viena”²¹⁷.

²¹⁰ Raymond Netzhammer, *op. cit.*, p. 248; Cristina-Georgeta Alexandrescu, *Arhiepiscopul Raymund Netzhammer și problemele anticlădităților dobrogene*, în SCIVA tom 58, nr. 3–4/2007, p. 218.

²¹¹ Cristina-Georgeta Alexandrescu, *op. cit.*, p. 220.

²¹² Raymond Netzhammer, *op. cit.*, p. 275.

²¹³ *Ibidem*, p. 248.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 250.

²¹⁵ Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 293.

²¹⁶ *Din teritoriul ocupat*, în *România* nr. 874/23 martie 1918, p. 1.

²¹⁷ Raymond Netzhammer, *op. cit.*, p. 234.

Cu ocazia aniversărilor comandanților sau a împăraților Puterilor Centrale, erau organizate ceremonii oficiale încheiate cu spectacole. Așa s-a întâmplat pe 17 august 1917, cu ocazia zilei de naștere a tânărului kaiser Carol al Austro-Ungariei, când la Sala Eforie a fost organizat un concert de gală pentru întregul corp ofițeresc al turpelor Puterilor Centrale în care au fost interpretate piese de Beethoven, Liszt, Smetana, Kubelik și Strauss. Instrumentiștii, fie ei soliști fie membrii ai orchestrei, erau cu toții militari (Fig. 50). În sala Ateneului a fost organizată serbarea de Crăciun în 1917, cu un frumos brad împodobit, colinde, predici, discursuri și daruri pentru militarii de la Cartierul General²¹⁸.

La finele lunii septembrie 1917 a apărut, în București, o foaie zilnică de cultură, *Scena*, editată de gazetarul și dramaturgul A. de Herz (Fig. 51). Portretul acestuia fusese imortalizat într-o șarjă de N. Petrescu-Găină, având în spinare niște aripioare de fluture²¹⁹. Principalele sale obiective erau teatrul, cinematograful și artele plastice. Publicația, chiar dacă era tipărită pe hârtie de ziar de calitate inferioară, beneficia de ilustrații, fie fotografii, fie caricaturi executate de doi artiști ai genului, Gruia Păunescu (Fig. 52) și Philips (Fig. 53). Un alt plastician care a colaborat, fără o frecvență constantă, la această foaie a fost Francisc Șirato. El a realizat portretele lui George Coșbuc și Barbu Ștefănescu Delavrancea, publicate pe prima pagină după moartea celor doi literați²²⁰. În paginile acestui periodic erau anunțate evenimentele artistice în pregătire sau erau inserate comentarii de specialitate dedicate acestora. Cronicari plastici foarte atenți la mișcarea artistică și posesori ai unui limbaj de specialitate elevat, capabili să emită judecăți de valoare erau, așa cum s-a văzut mai sus, Adrian Maniu, cel mai activ dintre ei, apoi Sarina Cassvan, Gh. Tudor (pseudonimul scriitorului Iorgu Tudor) și, mai rar, Lucrezzia Karnabatt, Al. Terziman, Domenico Caselli, și I. Peltz.



Fig. 51. A. de Herz, desen de N. Petrescu-Găină, tuș, B.A.R.

²¹⁸ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 263.

²¹⁹ Biblioteca Academiei Române, Cabinetul de Stampe, inv. 9259.

²²⁰ Coșbuc în *Scena* nr. 129/19 mai 1918, p. 1; Trubadurul (Delavrancea) în *Scena* nr. 149/9 iunie 1918, p. 1.



Fig. 52. Caricaturistul Gruia Păunescu, desen de Philips, în *Scena* nr. 4/ 5 ianuarie 1918.



Fig. 53. Caricaturistul Philips „par lui même”, în *Scena* nr. 238/ 7 septembrie 1918.

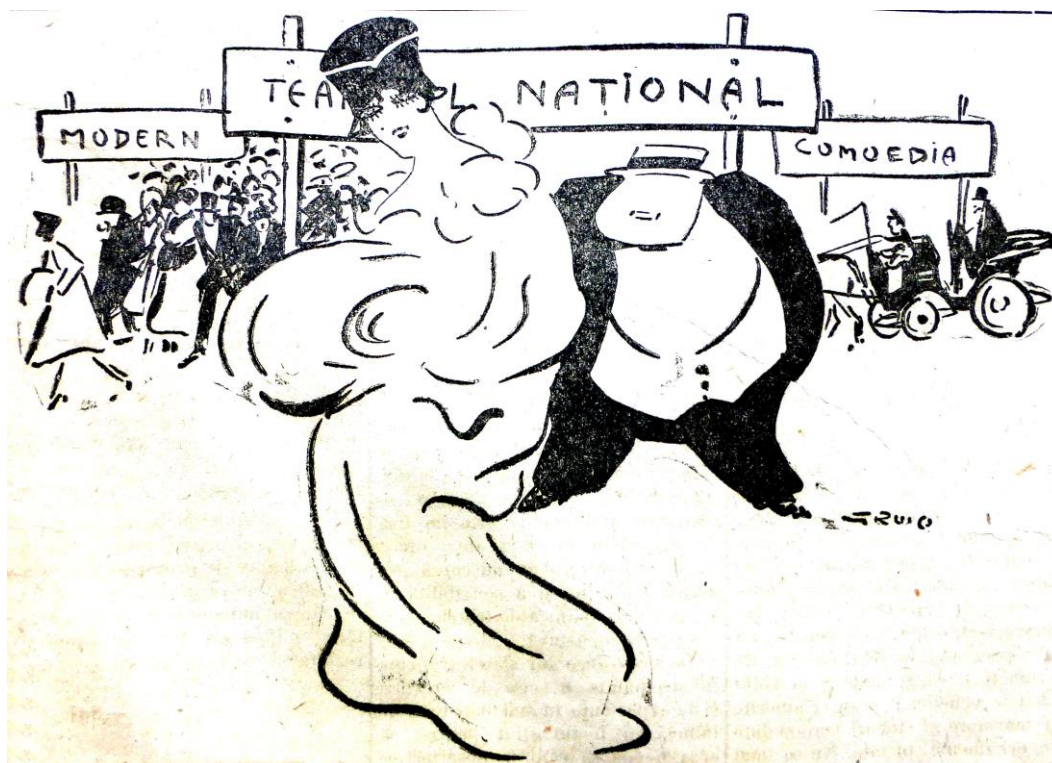


Fig. 54. Deschiderea stagiunii, desen de Gruia, în *Scena* nr. 2/ 25 septembrie 1917.

Scena dramatică și cea lirică s-au aflat în centrul atenției gazetarilor de la *Scena*, cu atât mai mult cu cât A. de Herz era el însuși autor dramatic și un fin cunoscător al teatrului. În chiar al doilea său număr din 28 septembrie, în paginile periodicului apărea o notă prin care erau date numele literaților aflați în acel moment în București, care nu se refugiaseră la Iași: George Coșbuc, Alexandru Macedonsky, D. D. Pătrășcanu, Gala Galaction, Liviu Rebreanu, Vasile Demetrius, Oreste [Georgescu] și Visarion [pseudonimul lui Ilarion V. Felea], în vreme ce

Mihail Sorbul se afla pe front, George Topârceanu era prizonier în Bulgaria după dezastrul de la Turtucaia cu un an în urmă, Mihail Săulescu căzuse în luptele de la Predeal, iar Victor Eftimiu se afla la Paris²²¹.

În același număr, deschiderea stagiunii teatrale era anunțată și printr-o amuzantă caricatură semnată de Gruia, care figura în prim plan o doamnă din elită, foarte elegantă, cu pălărie cloș, la modă, și manșon de blană, însoțită de un domn îndesat și durduliu, în ținută de seară, iar în spatele lor, firmele Teatrului Național și al teatrelor Modern și Comoedia, cu public numeros și trăsuri, care-i aduceau pe spectatori la premiere (Fig. 54).



Fig. 55. Leonard, desen de Gruia, în *Scena* nr. 23/ 27 ianuarie 1918.

²²¹ *Scena* nr. 2/28 septembrie 1917, p. 1.

În acea toamnă Teatrul Național fusese acaparat de compania dramatică germană care dădea reprezentații exclusiv pentru militarii Puterilor Centrale²²². Repertoriul îl formau piesele autorilor clasici germani sau nordici. În programul primelor 10 zile ale lunii octombrie 1917 figurau piesele „Hedda Gabler” de Ibsen, „Maria Stuart” de Schiller, „Dr. Klaus”, comedie modernă de Adolf l’Arronge, „Concertul” de Hermann Bahr, „Minna von Barnhelm” de Lessing și „Nora” de Ibsen²²³. La Teatrul Liric erau prezentate spectacole de operetă ale Companiei Grigoriu sub direcția lui V. Maximilian unde *star* era marele Leonard (Fig. 55), iar la Teatrul Carol cel Mare de pe str. Eforie se producea Compania Lirică Gabrielescu sub direcția lui Avram Nicolau (Fig. 56)²²⁴. Tot Gruia era autorul portretelor celor două personalități ale scenei lirice, tenorul Leonard în rolul lui Pierrot – care înfrumuseța, bicolor (roșu și negru), o copertă a revistei – și acela al directorului Nicolau. Compania Gabrielescu avea în distribuție un dotat actor de culoare, Bob Hopkins²²⁵ (Fig. 57), care era distribuit în roluri foarte diverse, inclusiv în travesti (Fig. 58). Acest plurivalent actor – dansator, mim, interpret la diverse instrumente – a devenit o celebritate locală, fapt pentru care, foaia de specialitate anunța că artistul avea să joace întreaga vară la Arena „Amicii Orbilor”²²⁶. Se făceau și glume pe seama numelui său și pe acela al altui coregraf, așa cum se făcea într-o notă fugară: „La Arena Orbilor dansurile sunt aranjate de *Bob*, iar la Arena Păcei de *Bob*-escu. Nici nu putea să nu fie frumoase când dai cu...bobii!”²²⁷.

Din când în când, sala de pe Eforie era cedată și unor trupe în turneu, așa cum s-a întâmplat în primăvara lui 1918 când Teatrul Trianon din Berlin, sub direcția lui Hans Arnim, a dat 14 reprezentații, în special vodeviluri²²⁸. Trupa israelită Kanner & Goldenberg dădea spectacole de divertisment, precum „Bărbatul nevestei sale”, la Teatrul Dacia de pe str. Carol²²⁹ (Fig. 59). La Grădina Căminul Cultural din Calea Văcărești nr. 54 se producea, cu enorm succes, trupa de revistă evreiască Berger-Segalescu prezentând spectacole, în idiș și română precum „In miten derinen” (Hop și eu cu Țața Lina) sau „Ofn Boidām a larid” (Cai verzi pe pereți), scrise de Sternberg și Botoșansky²³⁰ (Fig. 60). Pe str. Sărindar nr. 14 se afla Teatrul de Varietăți unde evoluau comedianți străini cu câte o rară participare locală²³¹. Acest teatru, botezat Alhambra, invita multe celebrități ale genului cărora le făcea mare reclamă spre a atrage publicul, așa cum proceda în cazul lui Harry Steffin pentru care se specifica „Pentru scurt timp numai adus cu mari sacrificii direct din Berlin”²³².

Spectacolele de revistă au proliferat – așa cum se va vedea mai jos, autorii locali fiind foarte inspirați și robaci în acest sens – atrăgând un public numeros și entuziast, mai ales din rândul militarilor Puterilor Centrale. „Seara mergem la un varieteu în aer liber, la Teatrul Alhambra – relatea Velburg în amintirile sale – Programul, afișele, reprezentațiile sunt și în nemțește, și în românește, pentru că orașul a devenit bilingv. Spectacolele se joacă repede, până la zece, astfel încât cele două ore rămase până la închidere să poată fi folosite pentru flirturi. (...) Mai întâi cântă o soprană din Berlin. (...) Se cântă în paru limbi, nemțește, românește, ungurește și franțuzește. Și se dansează după toate modele”²³³.

Pe 11 octombrie s-a deschis stagiunea Teatrului Comoedia cu piesa „Trandafirii roșii” de Zaharia Bârsan în interpretarea actorilor Societății Române a Teatrului Național²³⁴. Pe această scenă erau interpretate piese din dramaturgia națională, ca o reacție la germanizarea repertoriului la celelalte teatre. La începutul anului următor a fost pusă în scenă capodopera lui I. L. Caragiale, „O noapte furtunoasă”, cu N. Soreanu în rolul lui Rică Venturiano, I. Petrescu în acela al lui Jupân Dumitrache, I. Georgian în Nae Ipingsescu, Adelina Mărculescu fiind Veta și Eugenia Ciucurescu, Zița²³⁵.

²²² Virgiliu N. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 92; Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 152.

²²³ *Scena* nr. 3/29 septembrie 1917, p. 3.

²²⁴ *Scena* nr. 2/28 septembrie 1917, p. 4.

²²⁵ *Scena* nr. 31/ 5 februarie 1918, p. 4.

²²⁶ *Scena* nr. 134/25 mai 1918, p. 4.

²²⁷ *Scena* nr. 209/8 august 1918, p. 2.

²²⁸ *Scena* nr. 121/11 mai 1918, p. 4; nr. 127/ 17 mai 1918, p. 4.

²²⁹ *Scena* nr. 7/3 octombrie 1917, p. 4.

²³⁰ Grădina Căminul Cultural (Trupa de reviste evreiești Berger-Segalescu), în *Scena* nr. 175/5 iulie 1918, p. 2, 4; *Scena* nr. 240/9 septembrie 1918, p. 4.

²³¹ *Scena* nr. 22/26 ianuarie 1918, p. 4.

²³² *Scena* nr. 114/1 mai 1918, p. 4.

²³³ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 176, 262.

²³⁴ *Scena* nr. 15/11 octombrie 1917, p. 1; Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 222.

²³⁵ *Scena* nr. 8/11 ianuarie 1918, p. 4.



Fig. 56. Avram Nicolau, directorul trupei Gabrielescu, desen de Gruia, în *Scena* nr. 177/ 7 iulie 1918.



Fig. 57. Bob [Hopkins] „Studiu în alb și negru”, desen de Gruia, în *Scena* nr. 81/ 27 martie 1918.



Fig. 58. Bob Hopkins în travesti, desen de Gruia, în *Scena* nr. 97/14 aprilie 1918.



Fig. 59. Nicu Kanner, desen de Gruia, în *Scena* nr. 220/19 august 1918.



Fig. 60. Botoșansky și Sternberg, autori de reviste la Teatrul evreiesc, în *Scena* nr. 175/ 5 iulie 1918.

În penultima zi a anului, rezervistul Velburg și camarazii săi fac un tur de forță la teatrele bucureștene. După spectacole mai mult sau mai puțin valoroase, încheie seara la Teatrul Național unde se juca „Haidelbergul de altădată” „piesă la care nici o femeie nu rămâne neplânsă. Și româncelor li se ivesc pe pleoape perle de lacrimi, chiar dacă nu înțeleg deloc nemțește și au în mâini doar o pagină bilingvă cu rezumatul superficial al acțiunii. (...) Actorii joacă la fel de bine ca în spectacolul de după-amiază”²³⁶.

Compozitorul Leo Fall, autorul operetei „Floarea din Schiraz” a venit la București să asiste la reprezentarea lucrării sale. Cu acea ocazie s-a fotografiat în compania lui Leonard, care deținea rolul principal în acel spectacol. Imaginea a fost reprodusă pe prima pagină a periodicului *Scena*²³⁷ (Fig. 61). Franz Lehar era așteptat în Capitală spre a dirija premiera operetei sale „Astronomul” ce era pusă în scenă la Teatrul Carol cel Mare²³⁸. Un alt oaspete a fost compozitorul ceh Oscar Nedbal, fost dirijor al Filarmonicii Boemiei din Praga și apoi la Wiener Tonkünstler Orchester și la Vloksoper din Viena. El mai fusese la noi în 1909 când condusese filarmonica locală în mai multe concerte la Ateneu²³⁹. Pe 28 decembrie 1917 el a dirijat, cu succes, premiera operetei sale „Culesul viilor”, interpretată de Compania Gabrielescu la Teatrul Carol cel Mare. Au mai urmat alte două reprezentații unde orchestra a evoluat sub conducerea compozitorului. Chipul dolofanului muzician ceh, cu bagheta ridicată, în plin act artistic, a fost desenat de caricaturistul Gruia Păunescu pentru două numere ale *Scenei*²⁴⁰ (Fig. 62). În aceeași publicație apărea, pe prima pagină a numărului din 26 ianuarie 1918, o fotografie a ansamblului Gabrielescu avându-l pe Oscar Nedbal în centrul imaginii²⁴¹ (Fig. 63). „Culesul viilor” (Die Winzerbraut) a fost un mare succes astfel că teatrul a serbat cea de-a 25 reprezentație pe 26 ianuarie 1918.

Înscenarea operetei „Sylvia” de Kalman, pe 25 octombrie 1917, de Compania Lirică Gabrielescu²⁴² l-a impresionat pe rafinatul și exigentul rezervist Velburg, atât prin interpretare – care lasă, totuși, de dorit din cauza corpolenței protagonistei –, cât și prin aflulul de public elegant: „Eu mă duc la Teatrul Carol cel Mare, la opereta *Prințesa Ceardașului*. E premiera românească pentru care e o aglomerație enormă și de militari și de civili. Cei mai eleganți sunt ofițerii austro-ungari: damele lor, mai cu seamă, nu au concurență. (...) Reprezentația este bună până la apariția actriței principale, cântăreața de operă Virginia Miciora, care cântă

²³⁶ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 267.

²³⁷ *Scena* nr. 40/5 noiembrie 1917, p. 1.

²³⁸ *Scena* nr. 43/8 noiembrie 1917, p. 3; nr. 46/11 noiembrie 1917, p. 3.

²³⁹ *Scena* nr. 89/24 decembrie 1917, p. 1.

²⁴⁰ *Scena* nr. 4/5 ianuarie 1918, p. 1; nr. 5/6 ianuarie 1918, p. 1.

²⁴¹ *Scena* nr. 22/26 ianuarie 1918, p. 1.

²⁴² *Scena* nr. 28/24 octombrie 1917, p. 4.

destul de frumos, dar a cărei corpolență este neverosimilă. În plus, dansează ca o vacă. Nu e nici o asemănare între ea și Massary, pe care am văzut-o jucând același rol anul trecut la Metropoltheater în Berlin”²⁴³ (Fig. 64).

În sala Teatrului Național se dădeau, uneori, concerte așa cum a fost pe 19 februarie 1918 când s-a organizat un Festival Wagner, cu piese din opera titanului de la Bayreuth interpretate de muzica Regimentului Nr. 4 Infanterie Cesaro-Crăiesc „Hoch und Deutschmeister”, condusă de Wilhelm Wacek²⁴⁴.



Fig. 61. Leo Fall și Leonard, în *Scena* nr. 40/ 5 noiembrie 1917.



Fig. 62. Dirijorul Oscar Nedbal, desen de Gruia, în *Scena* nr. 4/ 5 ianuarie 1918.

²⁴³ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 233–234.

²⁴⁴ *Scena* nr. 44/18 februarie 1918, p. 4.



Fig. 63. Succesul operetei „Culesul viilor” (Die Winzerbraut) de Oscar Nedbal, fotografia ansamblului, în *Scena* nr. 22/ 26 ianuarie 1918.

Teatrul Carol Cel Mare

Compania Lirică
„GABRIELESCU“
 Director: **AVRAM NICOLAU**
Deschiderea stagiunii
 Pentru prima oară (Biletele Seria P I)

SYLVIA

Operetă în 3 acte. Textul de Leo Stein și Bela Jembach. Muzica de Emmerich Kalman

In rolurile principale:

Virginia Miclora, Sylvia Varesco. —
Martina Bodescu, Contesa Stassi. —
Ana Grand, Anhilte. — **Al. Demetrescu de Sylva**, Edwin Ronald. —
H. P. Ciucurette, Feri de Kerekes. —
N. Ranner Boni Kanesianu. — **Mișu Ștefănescu**, Leopold Marea. — **Ștelescu-Spitzer**, Eugen de Rohnsdorff
D-nele Natalia Pavelescu, **Laura Zăgănescu**, d-nii **I. Vasinsky**
N. Lenghescu, etc.

Director de scenă
G. Dimitriu-Mitu

Maestru-concentrator **OTTO FEIT**

In afară de aceasta **Hella Moja**
 în cea mai nouă a sa creațiune cinematografică **STRANA**.
 Stranie poveste din Tibet

Fig. 64. Anunț pentru opereta „Sylvia” de Emerich Kalman, în *Scena* nr. 28/ 24 octombrie 1917.

Interpreți de vază ai scenei internaționale de concert, dar care activaseră în ultima vreme mai mult în ținuturile germane, erau aduși la București prin efortul Secției de Presă a ocupantului (Kriegspresse), așa cum relatea sorpana Dora Dorsay la sfârșitul lunii februarie, într-un interviu acordat reporterului *Scenei* (ce nu semnase materialul respectiv)²⁴⁵. Ea era însoțită de colega Irma Gerald, care mai fusese în turneu la noi și avea chiar prieteni aici. Conducerea muzicală a concertului celor două vocaliste, programat la Ateneu pe 24 februarie, era încredințată dirijorului și flautistului olandez Ary van Leeuwen, binecunoscut la Berlin, Philadelphia, Varșovia și Viena, unde fusese invitat chiar de Gustav Mahler să predea la Conservator. În interviul luat cu aceeași ocazie el se arăta foarte încântat de Capitala în care abia sosise, pe care încă nu o cunoștea și care avea un aspect normal, ca în timp de pace: „Sunt pentru prima oară aici și mi-a făcut o impresie cum nu se poate mai plăcută orașul dv., în care cu toate împrejurările anormale, activitatea artistică nu pare să-și fi pierdut tocmai mult din intensitatea ei”²⁴⁶. Era un muzician cu bogată experiență și pasiune pentru opera mai multor compozitori preclasici, clasici și romantici (Pergolesi, Gluck, Rameau, Händel, Carl Philippe Emmanuel Bach, Mozart, Weber, Schubert, Chopin), dar și pentru contemporani. Este uimitor că, deși starea de război cu România continua, dirijorul intenționa să interpreteze și o piesă de un compozitor român pe care îl prețuia în mod deosebit, așa cum preciza mai departe în convorbirea cu gazetarul bucureștean: „La concertul de Duminică de la Ateneu voi cânta și *Cantabile et Presto*²⁴⁷ a marelui dv. Enescu cu care am obținut mari succese la Berlin, ori de câte ori o cântăm...” Se poate vedea că oamenii de artă și de cultură nu se supuneau orientărilor politice și diplomatice de moment!

²⁴⁵ Convorbirile „Scenei”. De vorbă cu Ary van Leeuwen, Dora Dorsay și Irma Gerold, în *Scena* nr. 49/23 februarie 1918, p. 1.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Piesă pentru flaut și pian compusă de George Enescu în 1904.

La Sala Eforie a avut loc, pe 30 aprilie un recital de lieduri compuse de Herbert Lewandowski (Fig. 65) după propriile versuri și interpretate, cu mult patos, de tenorul Werner Gaspary care, în pofida aspectului său „cam rustic” – așa cum îl caracteriza I. Peltz în cronica sa – avea o voce mătăsoasă²⁴⁸. Un alt interpret a fost baritonul Cutavas, acompaniat de pianistul Alfred Glattner, iar în repertoriu au mai fost incluse piese de Serghei Rachmaninov și Edvard Grieg²⁴⁹.

Pianistul argentinian de talie internațională Celestino Piaggio era așteptat să dea două recitaluri la Ateneu, în primăvara lui 1918. Presa anunța, cu entuziasm, acest eveniment – mai ales că era un spectacol de binefacere dat în folosul Societății „Amicii Orbilor” –, iar Gruia a schițat un portret al celebrului solist²⁵⁰ (Fig. 66). Recitalurile erau programate pentru 15 și 20 mai²⁵¹, dar s-au amânat pentru 26 mai și 2 iunie²⁵². Repertoriul era foarte bogat și atractiv incluzând piese de compozitori preclasici, clasici, romantici și moderni: Scarlatti, Bach, Händel, Rameau, Couperin, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Debussy, Ravel, Chabrier, Fauré, Falla, Albeniz și Granados²⁵³. Prețurile erau destul de mari, mai ales pentru lojile de prima și a doua categorie, 60 lei, respectiv, 40 lei, dar la stal era ceva mai acceptabile – 8, 6 și 4 lei²⁵⁴.

Între 6 și 30 mai 1918, sosește în turneu Opera Curtii din Dessau care avea în repertoriu mai multe opere de Richard Wagner („Tristan și Isolda”, „Lohengrin”, „Tannhäuser”, „Walkiria”)²⁵⁵ precum și „Carmen” de Georges Bizet și „Tiefland” de Eugen d’Albert²⁵⁶ (Fig. 67). Soliștii proveneau din cele mai importante centre muzicale ale Germaniei: Berta Morena, Heinrich Knothe și Max Krauss de la München, Irma Tervani de la Dresda, Erna Denera, Helena Forti și Walter Kirchhoff de la Berlin²⁵⁷. Ansamblul era condus de compozitorul și dirijorul münchenez Franz Mikorey (1873–1947). Berta Morena, valoroasa soprană wagneriană de celebritate mondială – invitată patru sezoane la rând la Metropolitan Opera din New York, apoi la Viena, Zürich, Barcelona și Budapesta – a fost intervievată pentru *Scena*, de gazetarul Victor Rodan, care semna cu pseudonimul A. Prodan²⁵⁸.

În memoriile sale de război, rezervistul Gerhard Velburg a consacrat acestui eveniment muzical notele din ziua de 16 mai, tratându-l în termeni superlativi, entuziaști, pentru că nici chiar în țara sa, recunoscută pentru valoarea interpretării pieselor wagneriene și beethoveniene, nu asistase la un spectacol de așa înalt nivel artistic ce atinsese desăvârșirea: „La Ateneu are loc azi un concert al orchestrei de curte a ducelui Dessau-Anhalt sub bagheta dirijorului Mikorey. Soliști sunt cântăreții aulici Heinrich Knothe și Berta Morena. Nu-mi aduc aminte să fi asistat vreodată în Germania la un concert atât de frumos precum cel de la Ateneu. Orice posibil reproș de lux ostentativ e redus la tăcere de minunata armonie a întregului. Lumina electrică inundă cupola măreață. Nu e niciun loc liber: soldații sunt mai numeroși, însă și populația civilă arată un mare interes pentru muzica germană. Obțin loc într-o lojă vecină cu cea ocupată de generalii Tülff von Tscheppe și Koch.



Fig. 65. Herbert Lewandowski, în *Scena* nr. 113/3 mai 1918.

²⁴⁸ I. Peltz, *O seară muzicală. Liedurile d-lui Lewandowski*, în *Scena* nr. 113/3 mai 1918, p. 2.

²⁴⁹ *Scena* nr. 108/25 aprilie 1918, p. 3.

²⁵⁰ *Scena* nr. 101/18 aprilie 1918, p. 1.

²⁵¹ *Scena* nr. 122/12 mai 1918, p. 3.

²⁵² *Scena* nr. 127/17 mai 1918, p. 2.

²⁵³ *Scena* nr. 131/22 mai 1918, p. 3.

²⁵⁴ Prețurile maxime pentru produse de bază, la începutul lui aprilie 1918, erau următoarele: carnea 10,12,14 lei pe kilogram, ouăle 40–45 lei sută, făina 5–6 lei kilogramul, pâinea 6 lei, cartofi 1,50 sau 1,80 kilogramul, lapte 3 lei litrul, unt 30–40 lei kilogramul, brânza de vaci 10 lei kilogramul, telemea 22 lei kilogramul, brânza de burduf 24 lei, vinul nou 16–20 lei litrul, zarzavat 4 lei kilogramul, cf. *Mișcarea Iași*, nr. 78/5 aprilie 1918, p. 2. Diferențele nu erau prea mari între cele două capitale, iar lipsurile erau aceleași.

²⁵⁵ Șerban Rădulescu-Zoner, Beatrice Marinescu, *op. cit.*, p. 287.

²⁵⁶ „*Scena*” nr. 117/5 mai 1918, p. 4.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ A. Prodan, *Berta Morena*, în *Scena* nr. 127/17 mai 1918, p. 1–2.

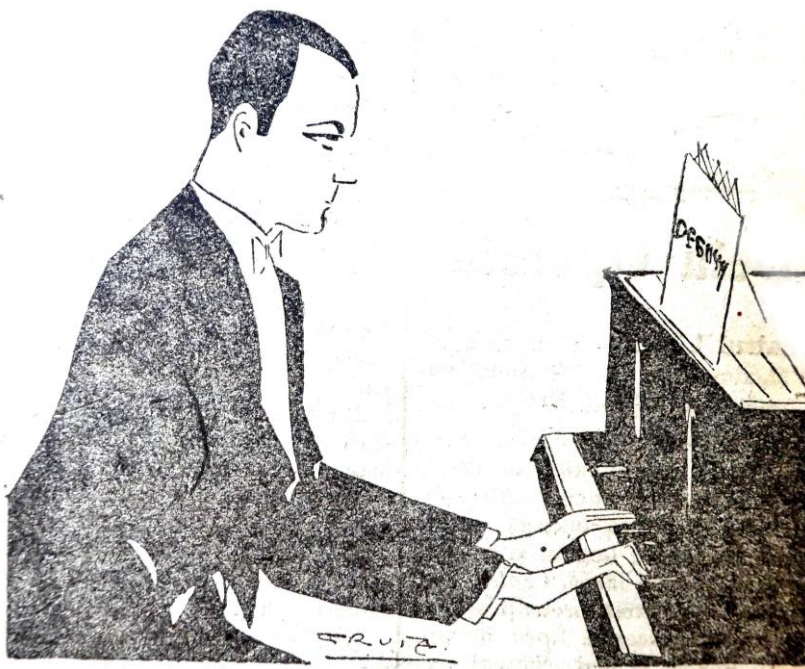


Fig. 66. Celestino Piaggio, desen de Gruia, în *Scena* nr. 101/ 18 aprilie 1918.

Teatrul Național

**Reprezentările Operei
Curței din Dessau**

Orchestra
sub conducerea D-lui
Director muzical
Franz Mikorey

Joi, 23 Mai 1918
Începutul la orele 6.30 seara
Biletele seria No. 13

**Maestrii cântăreți
din NUERNBERG**
Operă în 3 acte de Richard Wagner

Vineri, 24 Mai 1918
Începutul la orele 7.30 seara
Biletele seria No. 14

Tannhäuser
Operă în 3 acte de Richard Wagner
În timpul muzicii și după începerea
unui act intrarea în sală nu mai e
permisă

Fig. 67. Anunț pentru opere de Richard Wagner, în *Scena* 132/23 mai 1918.

O impresie puternică fac piesele pentru orchestră, mai ales «Uvertura» la *Tannhäuser* și *Simfonia a cincea* a lui Beethoven. În timp ce publicul aplaudă furtunos, Mikorey își prezintă ca un adevărat artist muzicienii, care se ridică iute și fac o plecăciune scurtă, iar doamnele din orchestră înclină din cap”²⁵⁹.

Același gazetar Rodan, semnând cu inițialele A. P., l-a intervievat și pe celebrul dirijor Mikorey, care își exprima admirația pentru spectatorii locali și pentru acustica deosebită a sălii Teatrului Național: „Publicul bucureștean e absolut încântător, tot așa și presa, după câte mi s-au tradus. Noi am avut totdeauna numai simpatie pentru România, și intrarea ei în război, contra noastră, nu ne-a produs ură, ci numai milă pentru soarta pe care o prevedeam. Această simpatie se datorește legăturilor dintre aceste țări; noi considerăm pe Români, ca poporul cel mai muzical din Balcani. Aș fi fericit dacă scopul acestor reprezentații, adică: o apropiere între sufletele poporului German și poporului Român, prin intermediul artei, va fi atins. Admir totuși evlavie cu care publicul românesc ascultă o muzică care ar trebui să-i fie cu totul străină și care, chiar în Germania, a fost atât de rău primită la început. Aceasta dovedește o puternică facultate de asimilare și o inteligență foarte dezvoltată, deoarece aceste spectacole nu sunt, trebuie să spunem, o distracție”²⁶⁰. Reprezentația operei „Tannhäuser” îi prilejuia lui I. Peltz (Fig. 68) emiterea câtorva pertinente judecăți de valoare despre creația wagneriană, notate înaintea sinopsisului ce-l oferea cititorilor care aveau intenția să meargă la spectacol: „Cascadic, vibrător ca o mare împătimită de zburc, muzica lui Wagner izbucnește cu o spontaneitate elementară, cu o duritate care amintește primitivismul aforsimelor nietzschiene.

²⁵⁹ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 312–313.

²⁶⁰ A. P., *O convorbire cu d-l Franz Mikorey*, în *Scena* nr. 126/16 mai 1918, p. 1–2.



Fig. 68. Gazetarul I. Peltz, desen de Philips, în *Caricatura sub ocupație*, 1918.

Un revoluționar care revoluționează! Un inovator în sângele căruia se sbat, puternic, vveri uriașe.

Un sfidător al formelor; un pângăritor al tradițiilor. Wagner, excentric, nou, râde de maturitatea potolită a înaintașilor. Calcă în picioare, c-un gest suveran, principii și forme și metamorfozează ogorul muzicii prin brazde de o sublimă inovație.

Poezia și muzica sunt întrelegate în chip trainic. (...) Wagner a luat poezia și muzica și le-a redat sub formă de dramă.

Operile sale, sunt, dar îmbinate din dulceața atrăgătoare a poeziei, din ritmul aromat al muzicii și redade în mantia dramei cu care izbândă. (...)

Rupând-o cu trecutul, Wagner nu ține seamă de nicio regulă, de niciun așa-zis principiu. Nou, entuziast, revoltat și revoluționar, Wagner impregnează vremii pecetea personalității sale morale uriașă.

Tannhäuser ne dă o dovadă de imensa-i putere de originalitate și măreța-i inspirație furtunecă²⁶¹.

La scurt timp, și A. de Herz își consemna opiniile despre spectacolele Operei din Dessau cu entuziasm legitim, dar făcând și o confesiune privind incapacitatea personală de a percepe calitățile muzicii marelui compozitor preferând mai mult arta poetică a acestuia: „Cel mai strălucit ansamblu de operă alcătuit din unele din cele mai remarcabile elemente care au venit la noi, este de câteva zile mosafirul nostru la Teatrul Național. (...) Repertoriul este aproape în întregime alcătuit din operele lui Wagner. Nici nu se putea altfel. Un ansamblu de operă germană trebuia să vină cu genialul rod al nemuritorului maestru, poate nu încă îndeajuns de priceput la noi, căci Wagner se insinuează mai greu în sufletele latine, dar având în pătura intelectuală a melomanilor noștri un număr mare de admiratori sinceri și pasionați. În Wagner admirăm două personalități distincte: pe compozitor și pe poetul dramatic. În ceea ce mă privește prefer pe cel din urmă. Mărturisesc slăbiciunea de a nu putea urmări de multe ori ideea exprimată în fraza muzicală artistic orchestrată și admirabil redată la vocile uimitoare ale doamnei *Berta Morena* și *Heinrich Knote*, dar mă simt copleșit de inspirația poetică și de magistrala conducere a acțiunii cu toate amănuntele psihologice, ce ne prezintă drama muzicală a celui mai strălucit reprezentant din câți i-a dat geniul rasei germane. Reprezentațiile operelor lui Wagner sunt revelatii artistice în toată accepțiunea cuvântului, poate chiar că cuvintele nu pot exprima cu precisiune sentimentele ce

²⁶¹ I. Peltz, „*Tannhäuser*” – cu prilejul reprezentației de astăseară, în *Scena* nr. 121/11 mai 1918, p. 3.

le inspiră: ai impresia că asişti la o slujbă divină în imense catedrale unde închizi ochii, ca să te laşi furat de mirosul tămâiei şi de sunetul orgei”²⁶².

La sala Eforie, în fiecare duminică de la orele 18 la 20, erau date spectacole gratuite pentru militarii trupelor de ocupaţie la care civilii nu aveau acces. Se începea cu o conferinţă după care urmau numere de gimnastică, dans, muzică şi divertisment. Tot ce se prezenta acolo era de bun gust, aşa cum asigura Gerhard Velburg în însemnările sale din scurtul răstimp cât s-a aflat, în interesul serviciului, la Bucureşti: „Şi trebuie spus că de data aceasta nu li se livrează soldaţilor nişte kitschuri. Toate spectacolele pe care le-am văzut până acum au fost la înălţime. E meritul subofiţerului dr. Friedrich din Leipzig, căruia i se datorează şi cursurile universităţii de etapă. Omul are numai misiunea de a se îngriji de hrana spirituală în timpul ocupaţiei Bucureştiului”²⁶³. Acolo, pe 13 august 1917, arhiepiscopul romano-catolic Raymund Netzhhammer a ținut o expunere, cu proiecție de diapozitive, despre „Peisajul românesc”. Mare iubitor şi cunoscător al ţării în care fusese trimis să păstorească, prelatul s-a bucurat de o numeroasă audienţă de 1.500 de spectatori. El consemna în jurnal: „La această reuniune, organizată pentru garnizoana germană, la care au participat şi români ca oratori, nu am refuzat invitaţia, mai ales că era vorba despre România. De atâtea ori am fost încântat de frumuseţea peisajului românesc şi acum am avut ocazia să împărtăşesc şi altora farmecul, frumuseţea şi diversitatea ei. S-au proiectat 70 de imagini, luate din munţi, din şesuri, părţi deluroase, la malul mării, pe văile Carpaţilor, malurile râurilor, din viaţa bogată a Dunării şi din regiunile ei mlăştinoase. Din păcate imaginile nu au fost colorate; ar fi fost o frumuseţe!”²⁶⁴.

Aceia care posedau un instrument muzical şi ştiau să-l folosească spre delectarea rudelor şi prietenilor puteau să se bucure de noi apariţii, conjuncturale, lansate de compozitori ocazionali, inspiraţi de evenimente. O notiţă de presă anunţa, în vara lui 1918: „A apărut şi se găseşte de vânzare la toate magazinele de muzică «În captivitate», serenadă pentru vioară şi piano (solo) de d. Rudolf Herşcovici”²⁶⁵.

Societatea culturală evreiască „Saron” a organizat în vara lui 1918, trei şezători literar-artistice la Grădina Liebllich, fiecare cu altă temă: pe 22 iulie seara era consacrată umoristului Şalom Alehem, pe 29 s-a tratat despre hasidism, iar pe 5 august a fost evocată personalitatea lui Abraham Goldfaden, părintele literaturii dramatice evreieşti²⁶⁶. Întâlnirile aveau un caracter complex, ele comportând o expunere academică urmată de lecturi din opera celor omagiaţi, muzică vocală şi instrumentală, declamaţii de poezie originală şi piese de teatru.

Publicul mai puţin iniţiat şi prea puţin amator de genul clasic, se distra la revistele montate în grădinile de vară. A. de Herz a scris o asemenea revistă, „Fata cu 3 case din dafin” (Fig. 69), parodiind o alta, jucată mult timp, „Fata din dafin” de Adrian Maniu şi Scarlat Froda, iar cuplul de dramaturgi revuistici Mititelu şi Micu semnasera „Azi aici mâine’n Focşani”²⁶⁷ cu multe referiri la actualitate, căci tratativele de pace fuseseră antamate în acea localitate de pe linia frontului. Cea dintâi se juca la Arena „Amicii Orbilor”, iar a doua la Arena Păcei (fostă Arena Colos). De Herz a produs, la scurt timp, alte două reviste, „Ţaţo, nu te supăra”²⁶⁸ (Fig. 70) şi „D’aia n’are ursu coadă!” (Fig. 71) în interpretarea Companiei Gabrielescu²⁶⁹ jucată atât la grădina „Amicii Orbilor” cât şi în sală, la Teatrul Modern²⁷⁰. În toamna lui 1917, De Herz lansase o comedie, „Rândunica”, reprezentată pe scena Teatrului Comoedia, în beneficiul Crucii Roşii²⁷¹. Într-un număr următor, poetul şi gazetarul Barbu Nemţeanu, consacra, pe prima pagină a revistei, un amplu articol intitulat *Teatrul lui A. de Herz*, pe care îl semna cu pseudonimul I. Tedescul²⁷². Pentru a dovedi succesul de care se bucurase spectacolul şi „lumea bună” care se aflase în sală, într-un *Carnet monden* era dată o listă a figurilor din elită care asistaseră la premieră, printre care prinţul şi principesa George Ştirbey, prinţul şi principesa Grigore Cantacuzino, principesa Mavrocordat, Al. Tzigara-Samurcaş, ing. M. Cutzarida, Oswald Teodoreanu, Claire Lahovary, etc.²⁷³.

²⁶² A. d. H., *Opera germană*, în *Scena* nr. 122/12 mai 1918, p. 3.

²⁶³ Gerhard Velburg, *op. cit.*, p. 266.

²⁶⁴ Raymond Netzhhammer, *op. cit.*, p. 229–230.

²⁶⁵ *Scena* nr. 209/8 august 1918, p. 2.

²⁶⁶ *Scena* nr. 192/22 iulie 1918, p. 2.

²⁶⁷ *Scena* nr. 140/31 mai 1918, p. 4.

²⁶⁸ *Scena* nr. 164/24 iunie 1918, p. 1.

²⁶⁹ *Scena* nr. 213/12 august 1918, p. 4.

²⁷⁰ *Scena* nr. 218/ 17 august 1918, p. 4.

²⁷¹ *Scena* nr. 48/13 noiembrie 1918, p. 3.

²⁷² *Scena* nr. 49/14 noiembrie 1918, p. 1.

²⁷³ *Scena* nr. 51/16 noiembrie 1918, p. 3.

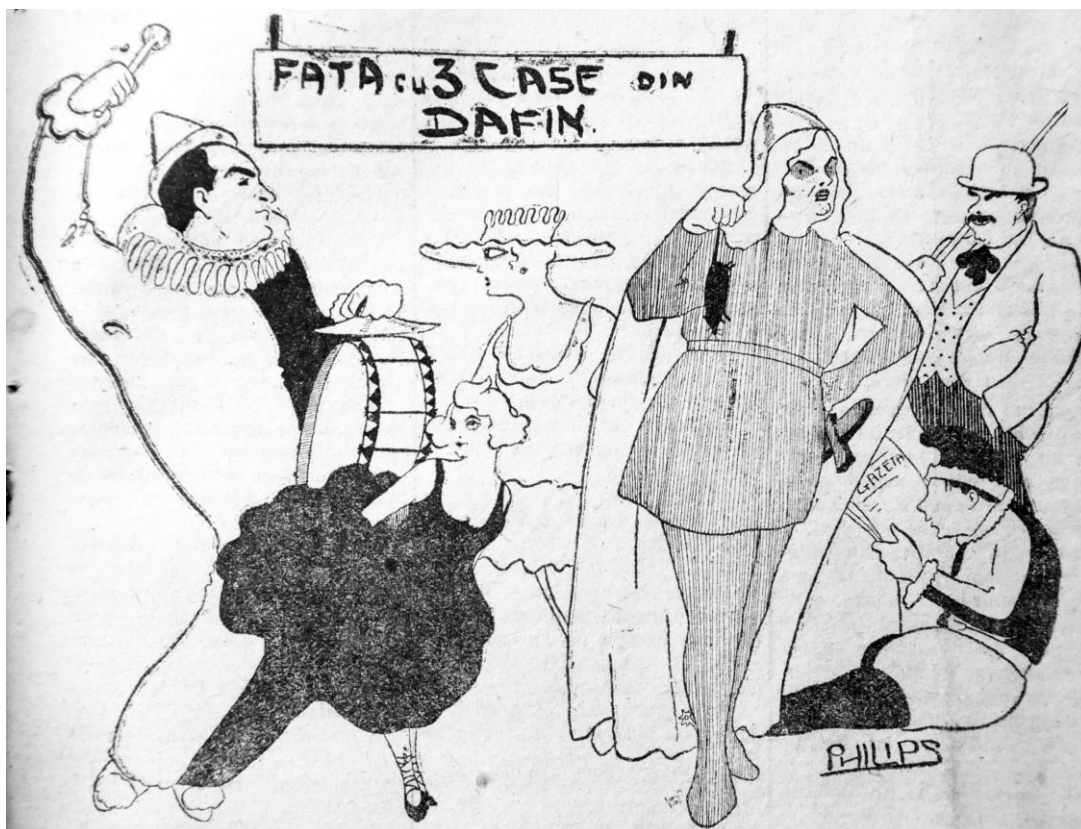


Fig. 69. Spectacolul de revistă „Fata cu 3 case din dafin”, desen de Philips, în *Scena* nr. 151/ 11 iulie 1918.



Fig. 70. Spectacolul de revistă „Țațo, nu te supăra”, desen de Gruia, în *Scena* nr 186/ 16 iulie 1918.



Fig. 71. Spectacolul de revistă „D'aia n'are ursul coadă” și autorul său A. de Herz, desen de Aurel Petrescu, în *Scena* nr. 218/ 17 august 1918.

Alți autori de reviste erau Ion Pribeagu (Fig. 72) cu „S-a aranjat!”, jucată la „Amicii Orbilor” pe 9 septembrie, și George Topârceanu și Eugen Todie cu „A fost un vis!” la Arena Păcei²⁷⁴. Poetul parodiilor fusese eliberat din prizonierat și, la scurt timp, s-a întors la plăcutele sale ocupații literare. Pentru mai toate premierele, caricaturistii revistei, Gruia și Philips, făceau ilustrații umoristice în care portretizau interpreții spectacolelor și pe autori.

Caricaturistul Philips, colaborator la jurnalul lui De Herz, și-a adunat parte din desene într-un mic album, intitulat *Caricatura sub ocupație*, pe care l-a dat la lumină la sfârșitul verii lui 1918 (Fig. 73). Anunțuri ale acestui eveniment erau adesea inserate în revistă²⁷⁵. După apariție s-au făcut comentarii atractive pe marginea plachetei respective: „În elegantul volum «Caricatura sub ocupație» datorit talentului desenator Philips, se află pe lângă proză de A. de Herz, Adrian Maniu, și Ap. Rodan, versuri de Ion Pribeagu și Orfeu. «Bucureștii sub ocupație» de Ion Pribeagu e un mic capo d'operă a popularului humorist, iar «Caricatura sub ocupație» de Orfeu, pseudonim sub care se ascunde unul din talentații noștri poeți contemporani, sunt prinse admirabil toate tipurile caracterizate de sprintenul condei al lui Philips”²⁷⁶. I-a fost consacrat chiar un articol, semnat cu pseudonimul Fabius, în care era elogiat pentru calitățile desenului și pentru selecția modelelor: „Departe de a fi un psiholog sau un executor al aspectelor mai specifice din război, Philips se rezumă în a ilustra o latură numai, a războiului nostru și anume aceea a Bucureștilor literari și artistice sub ocupație. Căci tipurile spicuite de dânsul constituiesc și ele neîndoios o parte integrantă din galeria figurilor a căror personalitate au avut un rol covârșitor în timpul ocupației. (...)”

²⁷⁴ *Scena* nr. 240/9 septembrie 1918, p. 4.

²⁷⁵ *Scena* nr. 217/16 august 1918, p. 2; nr. 218/17 august 1918, p. 3; nr. 220/19 august 1918, p. 3.

²⁷⁶ *Scena* nr. 232/1 septembrie 1918, p. 3.



Fig. 72. Poetul și umoristul Ion Pribeagu, desen de Philips, în *Scena* nr. 240/ 9 septembrie 1918.

Schițele lui Philips, denotând un talent – în embrion pentru marile cerințe ale caricaturii – sunt, totuși, perfecte pentru gen *în sine* și *aparte*. Dacă la acestea mai adăugăm și concursul dat de câțiva literați și gazetari, în fruntea cărora stă numele lui A. de Herz, Maniu și umoristului Ion Pribeagu, se poate ușor bănuî interesul ce-l prezintă volumul lui Philips²⁷⁷. Această prezentare era însoțită de un autoportret al artistului sub care scria „Par lui mème” (vezi Fig. 53). În album erau adunate chipurile protagoniștilor scenei lirice și dramatice, autorii de piese și de reviste, directorii companiilor teatrale, cronicarii și publiciștii momentului, unii chiar colaboratori ai revistei *Scena*. Astfel, apăreau actorii Ion Iancovescu, Marilena Bodescu, G. Storin, Nicu Kanner, V. Maximilian, directorii companiilor lirice I. F. Cigalia și Avram Nicolau, tenorii Leonard și Demetrescu de Sylva, dramaturgii A. de Herz, Adrian Maniu și Scarlat Froda, romancierul Liviu Rebreanu, cronicarii Rodan, I. Peltz și Lucrezzia Karnabatt. Erau și câteva compoziții mai ample în care erau concentrați protagoniștii Companiilor Gabrielescu și Maximilian. Într-un desen erau adunați la o masă poeții Dimitrie Karnabatt, Alexandru Stamatiaș și Alexandru Macedonski – schița era intitulată, cu subtilă ironie, *Trei călăreți pe Pegas în drum spre Cythera* (Fig. 74).

²⁷⁷ *Scena* nr. 238/7 septembrie 1918, p. 3.



Fig. 73. Coperta albumului *Caricatura sub ocupație* de Philips, 1918.



Fig. 74. Trei călăreți pe Pegas în drum spre Cythera (Terasa 1918): D. Karnabatt, Al. T. Stamatiad, Al. Macedonski, în *Caricatura sub ocupație* de Philips, 1918.

În toamna lui 1918, Victor Eftimiu (Fig. 75) aflat în Elveția, la Lausanne, i-a expediat lui De Herz o scrisoare și câteva rime în care, cu umor și nostalgie, își exprima dragostea și dorul de țară. Pe prima pagină a revistei din 5 octombrie 1918 a fost publicat un facsimil al acestei plăsmuiri sentimentale (Fig. 76) (Anexa 24).

Ironiile și săgețile nu încetau să fie trimise dintr-o parte și din alta a țării divizată de război. *Viitorul Țărei*, periodicul ilustrat ce apărea la Iași, înfiera la rubrica *Din teritoriul ocupat*, pe cei rămași în Capitală, care aveau genealogie dubioasă pentru acele timpuri (amestec de sânge german sau maghiar) și își arătasera, fățiș, simpatiile față de invadatori: „La Teatrul Liric, excelează artistul *Leonard*, a cărui mamă era o berlineză. De altfel, cu ocazia acestei ocupațiuni, mai sunt câțiva artiști «de-ai noștri» cari s-au grăbit să-și trădeze, cu toată inima, originea și sentimentele lor străine. Între aceștia este și cunoscutul pictor Szathmary, care și-a declarat originea lui de ungur și s-a oferit ca ghid călătorilor nemți și unguri care doresc să cunoască și să adune bogățiile artistice ale țării noastre. Aceasta ca o simplă notă pentru a-i cunoaște mai bine la timp”²⁷⁸. În paginile ziarului *Opinia* de la Iași era tipărită o notiță insultătoare la adresa prolificului autor, ce era și director al revistei *Scena*: „La București cunoscutul «de Hertz» face să i se reprezinte la Arena «Amicii orbilor» elucubrațiile sale artistice”²⁷⁹. Notița era cu atât mai deranjantă pentru cel înțepat cu cât numele îi fusese, cu bună știință scris cu *tz*, fiindcă se știa că aceasta îl enerva cel mai mult pe De Herz care se semna doar cu un *z* final. Aceasta nu era tot: în paginile revistei satirice *Greerul* din Iași, actorul și publicistul Ion Manu, care semna cu pseudonimul Aghiuță, dădea la lumină un articol îmbibat de otravă la adresa autorului de reviste și de cuplete ce nu se potriveau cu drama țării: „Alfred de Herz e în elementul lui la București acum (...) Între atâția Herri și Herroaice importante, Herr Herz e acasă la el. Parcă n-a fost găsit acolo; parc-a venit cu hoardele nemțești ca să palmuească, cu impertinența lui umoristică nenoricirea noastră. De aceea, azi, când țara e sfâșiată de durere, el râde inconștient, cântă cuplete, glumește, scârbos în reviste ca *Dă-i drumul*, spre admirația tuturor acelor «conaționali» ai noștri din București cari ard de nerăbdare să vadă pe neamț *dându-și drumul* mai curând ca să ne-ngenunche pe noi și pe toți aliații noștri. (...) Azi numele lui Herz răsună în capitala invadată ca un...sgomot indiscret cu care nu știu ce bulgar insultă aerul din București”²⁸⁰.

Ce-i drept, De Herz nu își ascunsese vreodată simpatia față de cultura și civilizația ocupantului german. Iar cu diferite ocazii festive, își manifestase admirația pentru presa germană. Este discutabil dacă această atitudine manifestă era sinceră sau conjuncturală, dar, în situația unei țări ocupate, era în interesul său să profite de protecția celui care deținea puterea temporară. Într-o notiță din revista pe care o conducea se dădeau următoarele informații, incriminante pentru dușmanii săi din Moldova: „Sâmbătă seara, d. locotenent Dammert a invitat la o serată intelectuală, personalități de vază din presa românească, germană și austro-ungară. Într-un toast rostit cu multă căldură, d. Dammert a accentuat că zilele de pace ce ne desfășoară viitorul trebuie să lege presa română de cea germană prin cât mai întinse relații culturale. A mulțumit d. De Herz în numele presei românești, subliniind utilitatea acestei cunoștințe a vecinilor noștri și arătând frumosul rol ce l-a avut d. Dammert și presa din timpul ocupației și schițând menirea viitoarei presei românești”²⁸¹.

Sentimentele sale este puțin probabil să fi fost cu totul sincere față de ocupanți și, prin discursurile rostite în context oficial, probau un oportunism explicabil și scuzaibil. Altfel cum s-ar fi putut estima inserarea în chiar următorul număr al revistei în care apăruse notița menționată, a unui articol în care erau criticați tocmai conaționali din protipendadă (sau închipuiți a fi...) care, rămași în teritoriul ocupat, nu se manifestau românește și evitau spectacolele în limba natală, făcând referiri moralizatoare la cei refugiați în Moldova, care se evidențiau ca adevărați români și patrioți? *Elita și războiul* era semnat M. Costin. Autorul afirmă, ritos: „Elita rămasă în București e mândră că și-a făcut datoria. (...) Nu a citit cărți românești, fiindcă nu a citit românește *niciodată*, și nu a înțeles că barem acum trebuie să citească așa ceva. (...)

Fiecare cu obiceiurile lui. Dacă devotamentul arătat de elita moldoveană în spitalul de la Coțofeni întreținut de regina Maria, dacă generozitatea trupească a elitei de dincolo a fost mai mare sau mai mic decât a celei de dincoace, nu interesează pe istoriograful de azi – care vrea numai să repete logica celor din București, nu a tuturor dar a unora, cari în timpurile de acum au vrut să aibe o «atitudine».

E vorba de cei care *nu se duc la teatru*, fiindcă e o rușine să ascuți acum teatru românesc. Ei sunt întocmai celor ce postesc din ceea ce nu le place.(...)

²⁷⁸ *Din teritoriul ocupat*, în *Viitorul Țărei*, nr. 10/31 august 1917, p. 86.

²⁷⁹ *Opinia* nr. 3118/30 iulie 1917.

²⁸⁰ Aghiuță, *Ultima oră*, în *Greerul* nr. 21/6 august 1917, p. 168.

²⁸¹ *Serată intelectuală*, în *Scena* nr. 123/13 mai 1918, p. 2.

În timpul de acum, când toată lumea «suferă», ei nu pot să petreacă. Nu pot să vadă o piesă de gândire, nu pot să audă un vers românesc fiindcă nu pot să înțeleagă că pentru o țară mai mult face un poet decât cincizeci de miniștrii. Ei ar râde sceptic găsind «originală» afirmația mea că golanul de Eminescu a făcut mai mult pentru românism decât toți politicienii vremurilor ar fi putut face vreodată. (...)

Și de câte ori *elita aceasta* îmi spunea ori și cât – «eu mă duc la teatru» – știind prea bine să pentru el totul se reduce la cai de curse, automobile, cancanuri, etc., cu un surâs răutăcios întrebam: dar un jurnal de modă din Franța, venit clandestin, vreți?

Cine ar fi îndrăznit să mă refuze? Toți, toate, îmi cereau jurnalul. Voiau să se cultive”²⁸².

Totuși, într-un interviu acordat ziarului ieșean *România* de Vassili Dendramis, primul secretar al Legației Greciei, care petrecuse opt luni sub privațiunile și impozițiile Comandaturii din Bucureștii ocupați, se preciza că la spectacolele trupei dramatice românești sălile erau pline: „Rămasă în puterea armatelor cotropitoare, populația românească a arătat o atitudine demnă, foarte demnă chiar, suportând resemnată această nenorocire. Un exemplu: La Teatrul Național se dedeau reprezentații alternative: una nemțească, cu operă vieneză și cu o trupă germană, alta românească. La reprezentațiile germane asistau ofițerii germani, rareori austrieci și foarte puțin public. *La serile spectacolelor românești teatrul este totdeauna tixit.* (...)”²⁸³ (subl. ASI) Același lucru îl confirma și Corneliu Moldovanu în coloanele numitului periodic ieșean, unde găsea motive să-l ironizeze pe Herz și pe alți gazetari activi în Capitala căzută în robie: „(...) Scribii indigeni vor primi onorarii respectabile ca să contribuie cu producțiunile lor la reușita uriașei mascarade. Ilustrul *hochgeboren* Adolph von Herz va scrie în fiecare săptămână câte o revistă glumeață. Alții vor tipări gazete: domnii Arghezi și Galaction vor imprima ilustrații și vor educa publicul după metodele generoase ale Kultur-ului teuton. Cinematografele vor reprezenta în fiecare seară filme instructive germane cu subiect militar. (...) În sfârșit, Capitala va petrece cu de-a sila. Va fi un tămbălău și un zaiafet asurzitor, ca să nu se poată auzi niciun suspin și distinge niciun geamăt. Flămânzii vor uita astfel că n-au mâncat iar robii vor crede că lanțurile germane sunt giuvaeruri. Amintirea ocupațiunei imperiale va rămâne astfel în popor ca a unei epoce de binefacere și cultură. (...)

Niciun bun român n-a trecut pragul teatrului când juca trupa germană. Zăvorâți în durerea lor ca într-o cetate, își duceau povara necazurilor resemnați și demni, mângâind cu toții în gând aceeași nădejde. S-au supus dar nu s-au plecat, au privit dar n-au fost părtași. (...) Patriotismul mahalalelor n-a suferit nici o știrbire (...)”²⁸⁴.

La toate atacurile presei din teritoriul liber, De Herz nu se lăsa nici el mai prejos și-și vărsa veninul pe unii dintre gazetarii refugiați în Moldova, așa cum au fost Corneliu Moldovanu și George Ranetti. Celui dintâi i-a consacrat un articol în care îl eticheta drept poet și critic slab, un oportunist care, fugit la Iași, i-a împroscat cu noroi pe cei rămași în Capitală²⁸⁵. Următoarea țintă a săgeților sale a fost spiritualul director al revistei umoristice *Furnica*, băjenit și el la Iași unde înființase *Greerul*, în care publicase articolul mai sus citat, în care Hetz fusese sfichiuit cu satiră mușcătoare de Manu. De Herz îl umilea cu disprețul său pe directorul *Greerului*: „Părăsind Bucureștiul (...) ca omul conștient de greșeală și dornic de ispășire, ci s-a dus în intelectualul oraș al României ca să otrăvească acolo [la Iași] cu proza lui trivială și versurile mirosind a vin și mititei atmosfera senină creată de câțiva intelectuali care tot mai credeau în ceva! În locul bălților de sânge, care se așterneau de-a lungul câmpurilor, a preferat bătoacele de alcool de pe ulițele Iașului. (...)

Cine e Ranetti? Ce loc ocupă el în literatură?

Întocmai ca musca agasantă care presară puncte negre pe brânza albă, d-sa a așternut rânduri searbăde pe hârtia prea mult îngăduitoare. Sub masca unui umor, care nu este adevărat umor, pentru că nu trebuie să se confunde gluma ușoară și efină cu umorul care își are un loc de cinste în arta scrisului, naționalistul și antisemitul de la «Furnica» a terorizat lumea ca un bandit de codru. (...) Pentru a-și plasa glumele uneori de pros gust, a enervat lumea cu Iancu Brezeanu, cu răposatii Paladi și Kalinderu, și cu nevinovata doamnă Smara. (...)

La Iași neavând ce scrie, și-a dat seama că e un naufragiat; în fundul paharului de vin și-a văzut chipul alcoolizat cu ochii în care se reflecta răutatea ratatului și atunci ca răzbunare a început să înjure ca la ușa cortului pe aceia rămași la București.

²⁸² M. Costin, *Elita și războiul*, în *Scena* nr. 124/14 mai 1918, p. 3.

²⁸³ *Opt luni sub ocupația nemțească. Interview cu d. Dendramis, prim-secretar al legației grecești. – Din Noiembrie până în Iulie la București*, în *România* nr. 248/22 octombrie 1917, p. 1.

²⁸⁴ Corneliu Moldovanu, *Vești din robie*, în *România* nr. 256/1 noiembrie 1917, p. 1.

²⁸⁵ A. de Herz, *Corneliu Moldovanu*, în *Scena* nr. 118/3 mai 1918, p. 1.

Patronii de restaurante adăpostite în tranșeele cenzurei, își vor pune de azi înainte lacătul la gură. Ultimele svârcoliri ale celui poreclit de Gorun – și răsporeclit de Chendi – «Javranetti», sunt începutul unui mântuitor delirium tremens, în balele căruia vom înneca sfârșitul vremurilor ce trebuie să apună²⁸⁶.

Tot în *Greerul*, Ranetti propunea ca toți gazetarii rămași în București, care colaborau cu ocupantul, să fie umiliți exemplar: „Un patriot revoltat de atitudinea scarnabaților²⁸⁷ care scriu la pamfletul vândut nemților, *Gazeta Bucureștilor*, exclama deunăzi:

Aceștia trebuie împușcați ca niște câini turbați când ne vom reîntoarce în Capitală!

Eu însă care am oroare de violență și având în vedere că acei mizerabili scribi nu sunt măcar câini, ci porci de câini, propun o pedeapsă mai blajină și mai potrivită cu scârboasa lor faptă:

– Să se facă în Piața Teatrului un basin și-n el să vie să scuipe pe rând cele câteva milioane de Români cari sunt indignați de purtarea Iudelor. Apoi, rând pe rând, toți spionii vrăjmașului să fie aruncați să se înece în această bae!

Aceasta va fi o adevărată operă de salvare, sau mai bine zis, de salivare națională²⁸⁸.

Prin multiplele sale articole incendiare, acuzatoare și sarcastice prin care colabora la ziarul *România*, pe care adesea le semna cu pseudonimul Gheorghe Biciușcă, Ranetti reușea să-i irite pe cei din București. Într-un articol intitulat *Balul slugilor*, îi ataca, fără a-i numi, pe toți cei ce se puseseră în slujba ocupantului: „(...) Balul slugilor e în toiul lui la București. O lichea se furlandisește într-un fotoliu ministerial, nulițăile și apașii au ifosul să conducă opinia publică prin presă, o secătură mânjește zidurile orașului cu afișele pieselor lui pretinse spirituale, un anonim s-a cocoțat la direcțiunea Teatrului Național românesc, unde de altminteri joacă actori nemți și unguri, și așa mai departe, ca să fim scutiți de dezgustul de a citi nume proprii. (...)»²⁸⁹. Într-un alt articol, semnat cu pseudonimul inspirat ales, îl împrășca pe Herz cu toate invectivele unui polemist de forță: obraznic mucos, impertinent, caraghios, javră, secătură necuviincioasă, codiță de topor, conțopist în slujba nemților, și-i ironizează numele ca A. de Șperț, baronașul de la Herța, insinuând că ar avea origine evreiască, Avrum di peste Herța²⁹⁰ (Anexa 25).

De Herz era în dreptul său să riposteze. În primăvara lui 1918, cu o impecabilă demnitate, eleganță și cu argumente irefutabile, încărcate de patriotism, el apăra pe cei rămași în Capitala ocupată, numindu-i „eroi” – demni a sta alături de soldații invalizi, de orfani, de văduve, de toți cei care suferiseră privațiunile și ororile războiului – și-i înfieră pe refugiații de la Iași care-i acuzaseră de trădare, lașitate și vânzarea țării. Articolul *Eroii!* era virulent, dar dădea măsura de condeier, de pamfletar și de justițiar a lui De Herz care, în final, propunea ca toți acei învățai care se pripășiseră, în poziții călduțe, la Iași, de unde-i bombardaseră cu murdarele lor ocări, să fie duși în Piața Unirii și bătuți cu nuiiele în fața statuie lui Cuza Vodă²⁹¹ (Anexa 26). Pedeapsa era la fel de ridicolă și nerealizabilă – dar sugestivă – ca și aceea care le fusese promisă lor, de a fi înecați în bazinul cu saliva națiunii.

După semnarea păcii de la București, la 7 mai 1918, în vara acelui an au fost facilitate schimburile cultural-artistice dintre teritoriul ocupat și cel liber, din Moldova: sosesc publicații de la Iași, sunt trimise acolo publicațiile bucureștene, actorii și muzicienii se reîntorc în Capitală. Astfel, la Ateneu, pe 8 iulie 1918, George Enescu a dat un concert în beneficiul Crucii Roșii²⁹² (Fig. 77). În toamnă, deja celebrul Constantin Tănase, și-a prezentat spectacolul „Ei I-ași!” la sala Carol cel Mare, în care o avea ca parteneră pe Marioara Cinsky²⁹³ (Fig. 78).

În paginile *Scenei* apărea, la începutul lunii iunie, un anunț entuziast despre redeschiderea Terasei Oteteleşanu: „Bucureștii încep să-și recapete vechea lor vioiciune. Cu venirea celor din Moldova, mișcarea orașului și aspectul lui redevine ce a fost. Terasa Oteteleşanu, care s-a redeschis acum, adaugă mult la impresiunea aceasta de renașterea vieții bucureștene. Și, cu drept cuvânt, căci «Terasa» făcea parte din aspectul sufletesc și material al Bucureștilor din zilele fericite și era natural să reînvie odată cu timpurile normale²⁹⁴.

²⁸⁶ A. de Herz, *George Ranetti*, în *Scena* nr. 123/13 mai 1918, p. 1.

²⁸⁷ Joc de cuvinte aluziv la adresa gazetarului Dumitru Karnabatt și a soției sale Lucrezia Karnabatt, care colaborau intens la periodicele bucureștene în timpul ocupației.

²⁸⁸ *Greerul* nr. 23/20 august 1917, p. 184.

²⁸⁹ George Ranetti, *Balul slugilor*, în *România* nr. 250/25 octombrie 1917, p. 1.

²⁹⁰ Gheorghe Biciușcă, *O coadă de topor – și o codiță a sa*, în *România* nr. 242/15 octombrie 1917, p. 1.

²⁹¹ A. de Herz, *Eroii!*, în *Scena* nr. 113/30 aprilie 1918, p. 1.

²⁹² *Scena* nr. 170/30 iunie 1918, p. 3.

²⁹³ Rep. „Premiera de la Eforie (Carol cel Mare) „Ei I-ași!” cu Tănase și Marioara Cinsky, în *Scena* nr. 263/ 2 octombrie 1918, p. 1; *Scena* nr. 269/8 octombrie 1918, p. 4.

²⁹⁴ *Scena* nr. 144/4 iunie 1918, p. 3.



Fig. 75. Victor Eftimiu, în *Eroii Neamului*, februarie – martie 1921.

Lausanne, 17 septembrie 1918
Café du Théâtre
 Dragă Benzi!

Doi ciocli pouă biliard
 În cafeneaua din Lausana -
 Alături, exilatul bard
 Visează iar la Cosânzana -

Si pe când ciocli- mi dau ocol
 Povestesc cu zăre de 'nfiripă -
 Măsoare - a toamna si-a penele -
 (Aici mor canonii de gripă!..)

Ni-amunți Scena pregătită:
 Începe - o' stagiune nouă:
 Enthusiasm - nemulțumiri...
 Vă fericesc! Aici plouă -

Începe vântul toamnei. Ard
 de două patrii - țărâna!
 ...Doi ciocli pouă biliard
 În cafeneaua din Lausana!
 Victor Eftimiu

Fig. 76. Versuri de Victor Eftimiu trimise de la Café du Théâtre, Lausanne, *Scena* nr. 266/5oct. 1918.



Fig. 77. George Enescu, desen de Aurel Petrescu în *Cronica artistică și literară* nr. 11/ 14 februarie 1918.



Fig. 78. C. Tănase, în *Adevărul* nr. 10.555/ 27 iulie 1916.

La sfârșitul toamnei 1918, când soarta devenise potrivnică Puterilor Centrale și se prefigura instaurarea păcii universale și eliberarea teritoriului ocupat, lucrurile încep să se precipite. Pe 12 noiembrie 1918 (stil nou), pe prima pagină a *Scenei* era anunțată mobilizarea generală a trupelor românești. În același număr se anunța că A. de Herz s-a retras de la conducerea revistei, el deja aflându-se la Iași, în teritoriul liber²⁹⁵. De la următorul număr a fost reluată datarea după stilul vechi (calendarul iulian), care era folosită în România, și fusese schimbată doar prin impoziția ocupantului. Revista nu mai apărea în 4 pagini, ci doar în 2, și din anunțurile făcute se vedea că repertoriul teatral a fost modificat în mod radical, fiind jucate piese franțuzești, precum „L'Aiglon” a lui Edmond Rostand sau piese naționale precum „Apus de soare” a lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, iar pe ecrane erau distribuite pelicule franțuzești²⁹⁶. Chiar mai mult, pe prima pagină au fost publicate două articole de regina Maria: *București*²⁹⁷ și *De la inima mea la a lor*²⁹⁸. În sfârșit, revista își încetează apariția cu numărul 310 din 11 noiembrie 1918, exact Ziua Armistițiului.

*

În cei doi ani de ocupație, viața culturală bucureșteană a fost foarte intensă datorită încurajării și susținerii financiare a administrației germane, care, prin acest sistem bine coordonat de Serviciul de Presă – de fapt un birou de propagandă și cenzură – oferea populației civile iluzia normalității. Dar principalii beneficiari ai programului cultural-artistic al Capitalei erau mai ales militarii din trupele de ocupație ale Puterilor Centrale, deoarece elita și publicul de bună calitate boicotaу toate spectacolele și manifestările, indiferent dacă interpreții sau expozanții erau locali sau străini. Admirabilul observator al acelor vremuri tulburi, dar, aparent, voioase, Constantin Bacalbașa nota în paginile sale memorialistice: „Femeile din clasa de sus – cu exceptarea câtorva elemente degenerate – așa cum se găsesc în toate societățile, au stat închise în casele, în durerea și în mândria lor. Timp de doi ani nu s-a văzut o singură femeie din lumea aceasta la un spectacol sau la o exhibiție germană. (...) Lumea românească, demnă și patriotă, germanii n-au cunoscut-o, fiindcă această lume ori nu ieșea din casă, ori nu era în București”²⁹⁹.

²⁹⁵ *Scena* nr. 302/12 noiembrie 1918, p. 2.

²⁹⁶ *Scena* nr. 305/2 noiembrie 1918.

²⁹⁷ Regina Maria, *București*, în *Scena* nr. 309/6 noiembrie 1918, p. 1.

²⁹⁸ Regina Maria, *De la inima mea la a lor*, în *Scena* nr. 310/7 noiembrie 1918.

²⁹⁹ C. Bacalbașa, *op. cit.*, p. 80, 119.

Totuși, emulația creatoare existentă într-un București supus marilor privațiuni nu trebuie ignorată, iar rezultatul acesteia apreciat cum se cuvine ca o formă de purificare, de extirpare a urâciunii și brutalității prin plămădirea frumosului între ruine.

ANEXE

1

Domnule,

Domnul Profesor Dr. Braune a fost însărcinat din partea Administrațiunii militare din România să viziteze toate instituțiunile și colecțiunile noastre artistice și să ia toate măsurile necesare pentru asigurarea lor ca unele ce constituiesc una din bogățiile noastre naționale.

În vederea acestei însărcinări, am onoare a vă ruga să înlesniți Domnului Dr. Profesor Braune vizitarea instituțiunii pe care o conduceți și totodată a-i face un raport amănunțit în limba germană asupra situațiunii ei.

În acest raport veți arăta anume dacă operele de artă încredințate Dv spre conservare se află intacte, așa cum se găseau înainte de ocupație, iar dacă s-a produs vreo schimbare, vreo lipsă, ridicare sau stricăciune, de către cine și în ce împrejurări a fost produsă precum și dacă știți unde s-ar putea afla lucrurile luate, în drum sau transportate aiurea.

Acest raport îl veți înainta Domnului Profesor Dr. Braune pe adresa Hauptman Braune A. O. K. Mackensen, Athenée Palace.

p. Ministru
Scarlat Nasta

Director
George P. Pârvulescu

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 3

2

Lista tablourilor ridicate de Ministerul Instrucțiunii Publice

Tablouri de N. Grigorescu din Colecția de la Ateneul Român

1. Toamna la Câmpinița
2. Cărciumă la Bacău
3. Portretul pictorului ... (indescifrabil)
4. În recunoaștere
5. Cort țigănesc pe Bărăgan, seara
6. Margine de sat
7. Interiorul pictorului la Paris
8. Peisagistul Andreescu la Fontainebleau
9. Portretul artistului
10. Interior de țară Vitré
11. Fetiță torcând
12. Compoziție alegorică, schiță
13. Stradă la Vitré
14. Evreu din Bacău
15. Spălătoreasă la Vitré
16. Stradă la Vitré
17. Case la Vitré
18. Flori de răsură, studiu
19. Colț de bazar oriental

20. Colț de atelier
21. Mesteacăn
22. Stradă din Vitré
23. Vatră la Rucăr
24. Amatorul de tablouri
25. O curte la Vitré
26. Un haham la Bacău
27. Guard forestier, Fontainebleau
28. Cărciumă la drum
29. În Valea Prahovei
30. Vas cu trandafiri
31. Portretul D-rului Davila
32. Călăraș atacat de un bașibuzuc (1877)
33. Cornistul
34. Flori
35. Interior de pădure
36. Stradă din Vitré
37. Ciobănaș din Valea Prahovei
38. Horă țărănească
39. Un dorobanț
40. Cap de țigancă
41. Un chioșc, studiu
42. Un vechiu funcționar, portret
43. Vânat, rațe și sitari
44. Vânat
45. Țigancă, cap studiu

Total 45 (patruzeci și cinci) pentru care s-a primit adeverință, în copie aici, de la intendentul casei bisericești.

Adeverință

Prin care se constată că am primi spre păstrare în subsolul Casei bisericești 45 (patruzeci și cinci) tablouri din Colecția Grigorescu de la Ateneul Român.

Pentru care dau aceasta

23 August 1916

Intendent S. Șofariu

Tablouri din Palatul Artelor, Parcul Carol

- 2 tablouri de J. J. Henner
- 7 tablouri de Ștef. Luchian
- 2 „ G. Petrașcu
- 1 tablou de Bélotte
- 1 „ Carolus Duran
- 1 „ Benjamin Constant
- 1 „ Cabanel
- 1 „ R. Colin
- 1 „ Goselin
- 1 „ J. Steriade
- 1 „ I. Strâmbu
- 1 „ D. Serafim
- 1 „ Isachie
- 1 „ T. Palade (sic)
- 1 „ I. Andriescu (sic)
- 1 „ N. Dărăscu
- 1 „ N. Vermont
- 1 „ Ștef. Popescu
- 1 „ I. Alpar
- 1 „ reprezentând un filosof, autor necunoscut

O acuarelă de Branquin
Total 29 (douăzeci și nouă) de tablouri

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 29, 29 v, 30

3

Lista tablourilor expediate la Iași din Muzeul Ion și Dr. Nicolae Kalinderu

53 tablouri în ulei de N. Grigorescu

1. Peisagiu
2. Drumul spre Nicopoli
3. Păstoriță
4. Car cu boi
5. Infanterist
6. Călăreți în pădure
7. Pe marginea apei
8. Pomi
9. La asalt (studiu)
10. Mesteceni
11. Flori
12. Flori
13. Han pe muchea unui deal
14. Primăvară
15. Asfințit
16. În pădurea Fontainebleau
17. La marginea satului (amurg)
18. Peisagiu
19. Țigancă (studiu)
20. Pomi
21. Călăraș
22. La șipot
23. Cap de țarancă
24. Rabin
25. Peisagiu
26. Fata cu basma verde
27. Studiu pentru bătălia de la Smârdan
28. Bragagiu
29. Pomi
30. Studiu de nud
31. Interior de țară
32. Leliță
33. Academia de pictură la Paris
34. Ștrengar
35. Portret (studiu)
36. Prizonier turc
37. Italiancă (studiu)
38. Pe marginea Prahovei
39. Peisagiu
40. Flori de câmp
41. Pe marginea Dunărei 1877
42. Toamnă
43. Campament de roșiori 1877
44. Car cu boi

45. Zaraf
46. Pe plajă
47. La pășune
48. Mesteacăn
49. Pe marginea Senei
50. Toamnă
51. Ofițer (schiță 1877)
52. Oi la staul
53. Un călăreț luptându-se cu un taur

10 tablouri în ulei de Andreescu

1. Flori
2. Peisagiu
3. Fată torcând
4. Stradă de sat
5. Profil de față
6. O doamnă costumată
7. Flori
8. Țărancă cu un sac
9. Peisagiu
10. Peisagiu cu o roabă în pădure

3 tablouri în ulei de Șt. Luchian

1. Crisanteme
2. Flori
3. Un moș (studiu)

4 tablouri în ulei de P. Brueghel

1. Primăvara
2. Vara
3. Toamna
4. Iarna

10 tablouri în ulei de diverși artiști

- | | |
|------------------------------|-------------------------|
| 1. Un călugăr | Ribera |
| 2. Portret | Phillippe de Champaigne |
| 3. Peisagiu | Ian Both |
| 4. Scenă de cârciumă | Teniers |
| 5. Peisagiu | Harpignies |
| 6. Marină | Courbet |
| 7. Peisagiu | Corot |
| 8. Peisagiu | Daubigny |
| 9. Portul Trouville | Boudin |
| 10. Împregiurimile Parisului | Raffaelli |

22 Desenuri de N. Grigorescu

3 Desenuri de Negulici

28 Desenuri de Raffet

1 Desen portret Ingres

1 Desen N. Poussin

3 Desenuri H. Vernet

1 Desen în peniță Neuville

1 „ Rousseau

1 „ Gavarni

1 „ Flandrin
1 „ C. F. Beaumont

Jean Al. Steriadi

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 34, 34 v, 35.

4

STAT

Personalului Muzeului Ioan și dr. Nicolae Kalinderu

Nume și prenume	Funcția și clasa	Salariul și diurna lunară din exer[cițiul] 1916–1917	Salariul și diurna lunară stabilită de Administrația Militară Germană	Diferența lunară între salariul și diurna din exer. 1916/17 față de salariul și diurna stabilită de Administrația Militară Germană	Diferențele pe lunile de la 1 Aprilie s.n. 1917–30 Sept. St. n. 1918 între salariul și diurna din exerc. 1916/17 față de salariul și diurna stabilite de Administrația Militară Germană
Jean A. Steriadi	Director	300	270	30	540
Niță Călinescu	Gardian șef	100	90	10	100

Niță Călinescu a fost făcut prizonier pe Valea Prahovei și eliberat după intervenția Ministrului pentru serviciul Muzeului pe ziua de 1 Noiembrie 1917. De la această dată s-a socotit diferența de salariu.

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 205

5

Registratura Generală nr. 012976/11 iunie 1918

Domnule Ministru,

Cu convingerea că în împrejurările actuale oricine este dator să facă orice pentru binele comun, cum n-am fost nici pe front și n-am făcut deci nimic pentru țară, și cum acum câștig destul ca să pot duce un trai modest împreună cu copiii și familia mea, vă rog din tot sufletul, Domnule Ministru, să binevoiți a îndeplini dorința mea adâncă, ca o liniștire a conștiinței mele.

Renunț la leafa de custode și conservator al Muzeului Aman, în sumă de 194,50 lei, adică una sută nouă zeci și patru lei și cincizeci bani, lunar, rămânându-mi numai beneficiul locuinței din localul Muzeului Aman, de care beneficiu am uzat și până acum. Voi avea mulțumirea sufletească că în putința mijloacelor, am făcut și eu ceva pentru țara mea.

Vă asigur, Domnule Ministru, că cu o îndoită râvnă voi continua să-mi fac datoria și orice cu putiință pentru buna păstrare și progresare a muzeului.

Vă rog, însă, Domnule Ministru, să binevoiți a acorda un spor de leafă de 14 lei și 50 bani (adică patru spre zece lei și cinci zeci bani) lunar guardianului muzeului care a fost pe front, e un om nevoiaș, cu trei copii și nevastă, și foarte conștiincios în slujbă.

Acest spor îi va ridica leafa lunară la 100 lei (una sută lei).

Eu nemaifiind retribuit nu-i voi mai putea da acest spor pe care îl serveam, în lipsa sa, nevastei sale, din leafa mea.

Rugându-vă, Domnule Ministru, să-mi satisfaceți aceste cereri, vă rog să-mi primiți asigurarea deosebitei mele considerațiuni.

Pictorul Mișu Teișanu

[Rezoluție] Se va răspunde că Ministerul ia act cu mare mulțumire de intențiunile sale atât de frumoase. Legea Contabilității nepermițând însă schimbarea destinațiunei unei sume din buget urmează ca până la sfârșitul anului d-sa să continue a-și primi salariul acordând gardianului cât va crede de cuvință iar restul întrebuițându-l d-sa direct pentru opere de binefacere.

1/14 VI 1918 ss

C. Gunescu

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 271/1918, f. 183, 183 v

6

[traducerea în română a adresei în limba germană, dactilografiată, de Heinz Braune]
București 9.5.17

Mult stimat Domnule Profesor,

Prin decisiunea Administrației Militare am fost însărcinat a aranja în sălile de jos ale Ateneului o expoziție a lucrărilor de artă germană aflate aici în București. Vă rog a înștiința pe domnii Directori al Museului Național, al Museului Kalinderu și al expozițiunei de tablouri din Parcul Carol, că voi lua pentru acest scop, în curând, pentru durata a câtorva săptămâni, din acele Musee un număr oarecare de opere de artă germană contra adeverință de primire.

Asemenea, vă rog a ordona ca resturile colecțiunei Grigorescu de la Ateneu să fie îndepărtate din aceste localuri pentru durata acestei expoziții și așezate în localurile laterale.

Cu deosebită stimă

ss Dr. Heinz Braune

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 43

7

POLIZEI-PREFEKTUR von BUKAREST

29 Mai 1917

Domnului Lt. Dietz

Ministerul Cultelor – Ofițerul de Lăgătură aici

Am onoarea a vă comunica că am dat instrucțiune domnului Brociner³⁰⁰ a pune la dispozițiunea Dlui Profesor Dr. Braune tablourile Școalei Germane trebuincioase D-sale, din Palatul Regal, contra unei chitanțe de primire.

Prefectul Poliției

Al. Tzigara-Samurcaș

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 58

³⁰⁰ Mauriciu Brociner (1855–1946), colonel, erou al Războiului de Independență, director al Palatului Regal și al Cancelariei Mareșalatului în timpul ocupației din 1916–1918.

19 Mai 1917

Domnule Ministru,

Înaintându-Vă în original adresa D-lui profesor Dr. Braune din 17 Mai a.c. prin care cere să-i punem la dispozițiune sălile Muzeului Grigorescu spre a organiza o expozițiune de Artă Germană, D-sa opiniază în același timp că spre a evacua aceste săli cât mai neîntârziat, să depunem lucrările espuse în ele în sala Bibliotecii a societății „Ateneului Român”.

Ne grăbim deci, Domnule Ministru, comunicându-Vă aceasta, a Vă ruga pe deoparte să binevoiți a dispune cele de cuviință pentru satisfacerea cererei D-lui profesor Braune; iar pe de alta, a ne autoriza să depunem tablourile aflate în cele două săli ale Muzeului Grigorescu în celelalte două ale noastre, deținute fără nici un motiv serios, de către societatea Geografică deoarece această Onorabilă societate își are localul său în palatal „Fundăției Universitare Carol I” și aceasta trebuie s-o facem neapărat deoarece sala despre care vorbește Dl. Profesor Braune spre a servi de înmagazinarea acestor tablouri și anume: aceea a Bibliotecii în cestiune este mai mult decât ocupată cu biblioteca și colecțiunea artistică a societății Ateneului Român.

Director
G. D. Mirea

[rezoluția ministerială]
19/V/917

Se aprobă ca tablourile Grigorescu să fie mutate provizoriu în sălile Societății Geografice.

C. Litzica

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 46

Vechea pictură germană în București

Colecțiile publice de artă veche germană din București, pe cât de problematice ar fi în privința unei completări științifice sistematice și a unei catalogări actuale – au totuși un mare avantaj față de multe alte colecții: marea uniformitate a caracterului lor național, caracterul închis al materialului format din componente legate între ele. În aceasta constă valoarea și particularitatea Muzeului Etnografic, inaccesibil actualmente, cu comorile sale de artă populară românească, a Muzeului național de arheologie și istorie ale cărui vestigii antice provin și ele din pământul românesc, ca și tezaurul de aur de la Pietroasa, sau piesele antice bisericești care, mai târziu s-au adăugat, la bogatele colecții ale Casei Bisericii – în aceasta constă importanța Muzeului Grigorescu, care este destinat să unească în el arta modernă a României.

Cu mai mult sau mai puțin noroc, câțiva colecționari privați au încercat să străpungă aceste limitări naturale de preservare a artei românești și au transferat comorile de natură universală adunate de ei completând astfel colecțiile oficiale de stat. Un exemplu nefericit în acest sens este Muzeul Kalinderu. Dar, de acesta aparțin și acele puține tablouri germane, care împreună cu alte tablouri, formează restul marii colecții de odinioară a ministrului Kogalniceanu, pe care acesta, în 1887, a mărit-o la Köln și care constituie o perlă a artei vechi germane. Acest rest a intrat – nu știu dacă a fost un cadou sau a fost cumparat – în Muzeul național de arheologie și istorie unde acesta fiind, în mod ciudat, deplasat printre vestigiile de piatră din timpul lui Traian, atrage și frapează dintr-o dată vizitatorul care nu bănuiește nimic. Figuri liniștite și solemne salută, din fundalurile auriu, și creează iluzii ale lumii atât de îndepărtate a bisericilor gotice cu bolți nesfârșite și cu splendorile strălucitoare ale ferestrelor de sticlă pictate, creând iluzii imaginației noastre.

Deasupra uşii atârână cel mai vechi dintre tablouri: scena în care Sfânta Ecaterina se logodeşte cu copilul Christos. Maria şade în stânga, liniştită şi plină de o blândeţe dulce, copilul gol şade pe genunchii ei şi pune inelul pe degetul Ecaterinei care îngenunchează în dreapta, iar în spatele ei se vede un deal pe care se află castelul tatălui ei de unde a fugit. Oare cine să fie autorul tabloului? Precis nu este legendarul „Maestrul Wilhelm v. Köln” al cărui nume este inscripţionat pe marginea tabloului; dar probabil unul din acei încă necunoscuţi pictori curajoşi din ţinutul şvabilor (Stuttgart) sau din Bavaria, din jurul anului 1450, care – neatinşi de bătaia valurilor mişcării artistice italiene sau olandeze din acele vremuri, care umpleau bisericile lor cu imagini religioase pline de cuminenie şi graţie, pline de sentimente şi imagini evlavioase nelumeşti, ale căror forme nu respiră aerul pământului nostru, ci a căror existenţă cuminte este în sens mai adânc pusă în umbra fundalului auriu, în faţa căruia aceste forme se mişcă.

Aceste tablouri nu sunt percepute în mod realist; maestrul care le-a creat nu a căutat să smulgă naturii şi vieţii secretele sale, ca marii săi contemporani din Florenţa sau Brugge; dar el a înţeles să dea formelor tablourilor sale un ritm nobil şi clar, purtat de o melodie delicată şi de curăţenia liniei condusă de armonia potolită a paletei sale simple.

Să lăsăm privirea noastră să meargă mai departe: ea este imediat fascinată de patru tablouri – panouri lunguieţe, a căror formă egală cât şi particularitatea lor stilistică dovedesc că aparţin unul de celălalt: figurile în picioare ale Sfintei Ecaterina şi Barbara cât şi Bunavestire. Nu este semnat de niciun pictor. Dar nu este nici o îndoială: aceste tipuri, aceste linii, aceste culori sunt absolut bine cunoscute în nota lor personală; scrisul de mână artistic indică toate caracteristicile maestrului, este vorba de Bartholomaeus Zeitblom. Pictorul din Ulm, care a fost în ultimul sfert al secolului XV cel mai bun pictor din oraşul Ulm şi ale cărui tablouri astăzi împodobesc cele mai bune galerii din Germania. De fapt, numele lui Zeitblom a fost Hausner. În documente el apare ca Bartlme. Hausner, pictorul numit Zeitblom, şi sigiliul său arată 3 flori târzii de toamnă (flori de sezon) de pe un deal. El nu a aparţinut marilor pictori greşit înţeleşi care existau în timpurile stravechi, ci a urcat în oraşul său natal spre recunoaştere şi onoare, aşa cum Dürer a fost, fără tăgadă, reprezentantul principal al generaţiei de artiştii de la Nürenberg. Hausner este, fără îndoială, cel dintâi reprezentant al generaţiei sale din Svabia. El era îndrăgostit de goticul căruia i-a dat o puternică expresie înainte de a trebui să cedeze, pentru totdeauna, în faţa noilor idei ale Renaşterii. Arta lui Zeitblom este pusă, în totalitate şi definitiv, în slujba bisericii ale cărei altare le-a împodobit. Şi panourile noastre au format, iniţial, retablurile unui altar. La deschiderea lor, cele două sfinte, Ecaterina şi Barbara, flancau partea de mijloc a altarului, probabil sculptat şi împodobit cu elemente bogate, aurite. Dar când altarul se închidea se putea observa Bunavestire apărând ca un tablou de sine stătător.

Ambele Femei Sfinte apar într-o ținută solemnă, de sărbătoare, cu veșminte lungi, colorate, în mâini poartă atributele care le fac recognoscibile ca fiind Sfintele Ecaterina și Barbara. Paleta lui Zeitblom este mai puțin bogată și variată, dar mult mai plină de sonoritate și mai puternică. Culorile luminoase și uniforme sunt de o exemplară curăţenie și suculență mergând spre un acord construit atât de clar și sigur spre un sunet plin și bogat a cărui complexitate și prospețime ne amintesc de splendoarea picturilor gotice pe sticlă [vitrării]. Aceste forme zvelte arată spiritul gotic. Dar arta clară a jocului de linii curate, a conturilor liniștite, arată în mod evident cât de pregătit a fost pământul artei şvăbești pentru semințele Renaşterii ca, de exemplu, cea a artei franconiene a cărei linie mişcătoare, ciudată și bizară, ar fi dominat nu numai arta lui Wohlgemut care căuta mişcare și caracterul, ci și opera marelui Albrecht Dürer, adesea inhibându-l și ținându-l cumva într-o anumită ambiguitate. Formele lui Wohlgemut căutau mişcare și caracterul până la urât. Sfintele blonde ale lui Zeitblom din contră, exprimă un sentiment al frumuseții, chiar dacă vivacitatea și specificul vin puțin prea brusc uneori. Prin urmare, fețele lui Zeitblom sunt adesea foarte asemănătoare între ele în ceea ce privește modelarea și expresia, uneori gesturile par a fi oarecum convenționale. Acest limbaj pur echilibrat al formei poate provoca stări pioase și exaltație, dar nu a putut să reflecte pasiunile și emoțiile umane. Atunci când Zeitblom a murit, foarte bătrân, noua epocă a lovit deja, foarte puternic, țărani din ținuturile germane și, deși el însuși nu văzuse acest lucru, croise drumul înainte pentru recolta mai bogată și mai mândră care avea să urmeze.

Heinz Braune

Rumänien in Wort unde Bild no. 1/12 Mai 1917, p. 1–2

Traducere din germană de Ileana Boeru.

Expoziția operelor de artă germană din București

În timp ce în exterior, pe front, tunurile încă își mai țin convorbirile răsunătoare între patru ochi, în țară înflorește, tot mai puternică, peste tot, schimbarea pașnică a vieții normale. Dacă sub clinchetul armelor muzele trebuie să tacă, ele ar avea voie ca sub oblăduirea administrației militare din București să-și ridice, încrezător, capul și vocea. După renașterea, cu succes, a teatrului au început și artele plastice să se miște, iar administrația militară a deschis, la Ateneu, o expoziție cu opere de artă germană. Nu a fost chiar atât de simplu să aibă loc acest program. De la început am exclus gândul la un transport împovărat de tablouri din Germania. Singurul lucru care se putea realiza fără greutate era aducerea de lucrări de grafică, și așa s-a hotărât să se organizeze o expoziție de grafică germană de război care să stârnească interesul, și căreia i-am adăugat o prezentare generală a celor mai bune tablouri germane care s-au găsit în foarte bogatele colecții de artă, particulare și publice, din București. Secția de grafică conține cam 150 exemplare care au fost create de artiștii germani, influențați de evenimentele războiului. Amintim doar gravurile impresionante ale lui Erich Gruner și ciclurile pline de fantezie ale lui Erich Erler și Alexander Schneider, splendidele planșe ale recent decedatului Otto Greiner și ale lui Max Klinger, magnificele satire ale lui Gulbrandson și lucrările pline de umor și draglășenie ale lui Karl Arnold, graficianul ziarului de război din Lille.

Expoziția de tablouri conține o secție retrospectivă cu un perete întreg plin de tablouri gotice, printre care se evidențiază patru cadre minunate ale lui Zeitblom; un tablou cu Sfânta Fecioară, semnat Cranach, câteva tablouri aparținând secolelor 17 și 18, câteva peisaje reprezentative ale lui Dillis și Rottmann, câteva excelente portrete ale vienezilor Amerling și Angelli, precum și două opere monumentale ale lui W. von Kaulbach, dintre care unul este: „Împăratul Otto al III-lea în cripta lui Carol cel Mare”. Toate aceste tablouri au o excepțională vitalitate și forță.

Secția maeștrilor mai recenti conține, pe lângă un desen excelent și fin al maestrului Adolf von Menzel, tablouri ale școlii mai vechi a lui Defregger, Gabriel Max, Räuber, Velten, și alții, un excelent și frumos Muncasci [sic, Munkacsy] din perioada sa de la München și un foarte impresionant peisaj din Spania al lui Alexander von Wagner. Nici cei din Düsseldorf nu lipsesc, chiar dacă trebuie să rămână în urma strălucitoarei Secesiuni din München, reprezentată de cele mai bune nume. Un sahareț (!) realizat de Stuck revendică locul de cinste și o a doua piesă reprezentând o pereche de centauri îndrăgostiți pe câmpia întunecată. Aceste două piese impresionează, de asemenea, foarte mult. Habermann este reprezentat doar cu un cap, studiu timpuriu. Keller dimpotrivă este reprezentat stralucitor cu o Faustină care jelește, Uhde este reprezentat de o damă care citește. Din generația mai tânără de pictori ne întâlnim cu un tablou drăgălaș al unui port de Osswald, cu o petrecere mondenă, de seară, de Pellar, cu un portret vioi al unei doamne de Reumann și altele.

Expoziția a fost deschisă duminică 3 iunie, în prezența unui număr de invitați, printre care, în primul rând, Excelența Sa dl. Feldmareșal von Mackensen și dl. guvernator militar, Excelența Sa von Tüllff, și se bucură de un public numeros.

Fie ca interesul pentru artele germane să se realizeze în continuare și să contribuie la legături reciproce trainice între cele două popoare și în viitor.

Rumänien in Wort unde Bild no. 5/9. Juni 1917, p. 13–14

Traducere din germană de Ileana Boeru.

11

De la Școala de arte frumoase

Direcțiunea școalei de arte frumoase din București aduce la cunoștința publicului că cursurile școalei se deschid pentru anul 1917–1918 în ziua de 1 Noiembrie. Condițiunile de înscriere sunt: Extrasul de naștere și certificatul de absolvire a cursului secundar inferior.

Pentru admitere, elevii vor da probe de aptitudine executând un desen de ornament sau orice alt fragment după antic; de asemenea, vor da probe că posedă cunoștințe de istoria generală a popoarelor.

Se pot înscrie la admitere în școală tineri cari nu întrunesc condițiunile de mai sus, dând probe de aptitudini reale pentru pictură sau sculptură. Ei însă rămân nematriculați până la regularea situațiunei lor, adică: prezentând actele mai sus arătate, prevăzute de regulament.

Înscrierile se fac în fie-care zi între orele 10–12 a.m. la secretariatul școalei în Calea Griviței 22 și vor dura până la 25 Octombrie 1917.

Direcțiunea

Scena nr. 4/30 septembrie 1917, p. 3

12

Subscrierile la Școala de „Arte Frumoase” din București

Direcțiunea școalei de „Arte Frumoase” din București aduce la cunoștință celor interesați că, pentru admiterea în această școală, candidații și candidatele vor trebui să aibă:

- a) Vârsta minimă de 15 ani și maximă de 23
- b) Să posede certificatul de absolvire al învățământului secundar inferior (patru clase gimnaziale) sau un certificat echivalent. Elevii care neposedând certificatul de absolvirea învățământului secundar vor prezenta lucrări doveditoare de reale aptitudini, vor putea fi admiși de consiliul profesoral să urmeze cursurile fără să fie înscriși printre elevii regulați ai școalei. Ei vor fi însă supuși absolut la toate îndatoririle elevilor regulați, atât în privința regularității frecvenței cât și disciplinei școlare; vor fi supuși pedepselor și odată eliminați nu vor mai putea fi primiți sub nici o formă, nici ca elevi regulați.

Elevii însă cari în cursul urmărei lor ca elevi nematriculați vor căpăta certificatul de absolvirea cursului inferior secundar își vor recăpăta imediat drepturile elevilor matriculați.

- c) Certificatul de naștere cum și cel de vaccin. Aceste acte însoțite de o cerere de înscriere, sub scrisă de părinte sau tutore, vor fi înaintate secretariatului școalei din Calea Griviței 22, în orele de cancelarie.
- d) Înscrierile se fac între 15–26 Septembrie a.c. st.n. De la această dată nu se vor mai primi înscrieri la secretariat, ci ele vor fi adresate direct ministerului Cultelor și Instrucțiunii.
- e) În ziua de 27 și 28 Septembrie, orele 8 a.m. candidații și candidatele vor trece un examen de admitere, care va consta din o probă de desen cu mâna liberă (un ornament gips) și o lucrare scrisă de Istorie generală.

Curusurile regulate încep în ziua de 1 Octombrie 1918.

Scena nr. 236/5 septembrie 1918, p. 2

13

Domnule Ministru

Subsemnatul R. C. Canisius, Pictor, Aquafortist și Asistent al Muzeului de Istorie Naturală, din cauza evenimentelor neputându-mi aduce o Pressă pentru tipăritul Aqafortelor mele, sunt împiedicat a continua arta mea în Muzeul de Istorie Naturală.

De oare ce, însă, în Muzeul Aman se află o asemenea Pressă, rog respectuos pe Domnul Ministru să binevoiască a consimți și a dispune ca să mute această Pressă de la Muzeul Aman la Muzeul de Istorie Naturală de oare ce unde se află acum e absolut imposibil a lucra fiind un Local întunecos și care nu se poate încălzi.

Primiți...

Rich. C. Canisius
Str. Nisipurilor 28

[rezoluția] Se va transfera presa în localul Muzeului Național – provizoriu – până la restabilirea stărei normale.

Arion

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 104

Ce e cu colecția Grigorescu? – Ea se găsește în deplină siguranță la Moscova

Alarma d-lui Arion. Cum pot minți doi miniștri. Ce e cu premiul de 10.000 lei.
Cea mai recentă și nu dintre cele mai puțin fantastice.

Campania întreprinsă de ziarele de dincoace și de dincolo de Siret, sub auspiciile guvernului, este aceea pe tema pierderii colecției Grigorescu. Dl. Mehedinți a mărturisit în parlament această pierdere, iar d. C. C. Arion a calificat-o printr-un interviu din *Arena* ca un adevărat „doliu național”.

Vom da mai jos adevărul asupra acestei pretinse dispariții, pentru ca publicul să vadă odată mai mult câtă fantezie se pune în inventarea campaniilor și cu câtă ușurință rostesc actualii miniștri cuvintele cele mai grele.

Colecția de tablouri ale lui Grigorescu a fost trimisă în Rusia odată cu Casa de depuneri. Ea se găsește la Moscova în cea mai deplină siguranță, împreună cu tezaurul țării.

Campania aceasta a pornit de la o publicație a unui domn Colonel care anunța prin ziare că oferă un premiu de 10.000 lei acelui care va comunica găsirea unui vagon pierdut în care se aflau mai multe pânze de ale lui Grigorescu. Iată și povestea acestui premiu. Un domn ofițer care se afla cu serviciul la Moghilev este cumnatul d-lui Gogu Iliescu, proprietar din Buzău.

Acest domn Iliescu avea o colecție de pânze de ale lui Grigorescu și când a fost vorba de evacuare, dl. Iliescu a voit să-și pună în siguranță și pânzele Grigorescu, trimițându-le la cumnatul său la Moghilev. La retrimiteria pânzelor d-lui Iliescu de la Moghilev în țară, vagonul în care erau tablourile s-a pierdut și atunci proprietarul lor a făcut publicația cunoscută prin ziare că oferă un premiu de zece mii de lei acelui care-i va regăsi pânzele pierdute.

Aceasta este chestia cu premiul de 10.000 lei, din care a isvorât...cu pierderea colecției Grigorescu și a muzeului bisericesc.

Mișcarea nr. 168/ 27 iulie 1918, p. 1

Colecția Grigorescu

Nu facem și n-am făcut niciodată politică. Ca ziar de teatru, artă, literatură, nu ne interesează schimbările și luptele politice, doar cele de la Teatrul Național. De astă dată însă trebuie să eșim din rezervă și să spicuim din mulțimea de afaceri necurate, potlogării și nelegiuiri ale fostului regim, pe care actualii guvernanți le scot la iveală, scornind în mocirla vechiului nostru politicianism, una din crimele cele mai mari, o faptă din cele mai strigătoare la cer, și care a umplut de indignare pe toți iubitorii de artă națională: dispariția tablourilor marelui nostru Grigorescu. La evacuarea Bucureștilor, când dosarele și căteii celor sus puși erau transportați la Iași, tablourile lui Grigorescu au fost strânse, împachetate și...evacuate și ele. Unde? Cum? Nu se știe.

După cât se aude, atunci când era vorba de retragerea în Basarabia, tablourile au fost expediate în Rusia, și au dispărut, auziți bine, au dispărut, între Kiev și Moscova.

Cum a putut să dispară această colecție de tablouri? Era transportată de cineva, delegat cu supravegherea lor și atunci, cine e acest delegat, de sub ochii căruia au dispărut atât de misterios tablourile? Sau au fost trimise singure, ca un colet poștal, ca și când ar fi fost vorba de o ladă de ziare vechi, și atunci cine e acel inconstient sau ticălos care a îndrăznit să facă acest lucru?

Se impune o anchetă severă care să stabilească cine e vinovat de pierderea colecției Grigorescu. Dar atâta nu e suficient: vinovații trebuie pedepsiți și înainte de toate, cercetări serioase trebuie întreprinse pentru găsirea acestei comori.

Nu avem atâți maeștri ai picturii ca să ne permitem luxul de a le împrăștia operele așa, din neglijență sau imprundență, în țările străine.

Deputatul Nigrim a interpellat în Cameră asupra acestei chestiuni. Ne pare bine că și cei de sus se interesează de această nelegiuire care nu poate trece așa: deoarece, pe lângă mai toate pânzele lui Grigorescu, s-au strâns și evacuat din Pinacotecă, de la Ateneu, din Muzeul Kalinderu și alte tablouri și obiecte de artă care, cu toate că erau proprietate particulară, făceau, de fapt, parte din patrimoniul național.

Dacă în adevăr toate aceste tezaure s-au pierdut, iremediabil pierdut, aceasta ar însemna un adevărat dezastru pentru bogăția noastră artistică.

De aceea, cerem energie și imparțialitate. Și aceasta, cât mai curând.

Rodan

Scena nr. 214/13 august 1918, p. 2

16

D-rul Racowski și pânzele lui Grigorescu Atacurile ridicule din „Cronicarul”

În «Cronicarul» de Sîmbătă – adică în chiar primul număr – se publică un articol prin care un domn «N. I. Dobrescu» se năpustește deodată asupra d-rului Racowski, pe care-l acuză că și-ar fi însușit pânzele lui Grigorescu (!?).

«Cronicarul» vorbește de o anehtë proprie, făcută în Moldova, apoi *la Moscova* (!) și recunoaște, cu bunăvoință, că d-rul Racowski și-a însușit 45 de pânze, apoi că le-ar fi și vândut unui negustor evreu (!) în Noiembrie 1917. (De ce nu în Octombrie sau în Mai?!)

«*Racowski e capabil de toate infamiile*» spune d. Dobrescu. *Racowski, ca orișice bolșevist, nu recunoaște decât proprietatea sa, etc. etc.*

Autorul acestor trufandale trebuie să fie proaspăt sosit din Moldova. El pute de departe a agent brătianist, măcar prin mentalitatea cu care oficiază.

Așa raționează azi toți haiducii naționali brătienisto-takiști: Ionescu, plecat în misie să cumpere orz, în Rusia, anunță telegrafic, că o bandă de bolșeviki i-a eșit în șosea și i-a luat 500.000 de lei, cu care a dispărut. Vasilescu, plecat locotenent din București și avansat (în măsura retragerii) azi colonel, pierde la cărți 25.000 de ruble. El se îndreaptă spre Cherson de unde anunță că fondul de 400.000 de ruble ce i-a fost încredințat de d. Vintilă Brătianu ca să cumpere...arnici, i-a fost luat de către o bandă, despre care se zice că ar fi sub comanda lui Racowski. (...)

D. Dobrescu nu știe că Racowski e prezentat ca un borfaș takist sau liberal, e un *nebun*, care pentru ideile lui politice și sociale și-a părăsit averea și moșia din Dobrogea și multe lucruri proprii, de valoare, în București și în Iași.

D. Dobrescu nu știe cât a cheltuit Racowski din averea lui pentru cultivarea muncitorilor români și câte «binefaceri» discrete nu i se datoresc.

D. Dobrescu vrea însă să ușureze vina «frunțașilor» liberali care și-au împărțit pânzele lui Grigorescu. Poate să facă acest oficiu fără să calomnieze un om nevinovat, care ca oricine dintre noi, are dreptul să ceară să fie respectat.

Scriu acestea numai cu calitatea unui cititor pe care reaua credință îl revoltă.

A. Camburopol

Scena nr. 224/23 august 1918, p. 1–2

17

Ce e cu pânzele lui Grigorescu

În ziarul „Neamul Românesc” a apărut următoarea scrisoare a d-lui Alexandru Lapedatu, secretarul Comisiei Monumentelor Istorice:

Domnule Director,

Deși ironia cu pânzele Grigorescu, de la începutul articolului d-voastră „Exproprierea artei noastre” e vădită – totuși, pentru ca nu cumva vreunul din cetitorii „Neamului Românesc” să rămână în dubii cu privire

la soarta tablourilor Grigorescu ale Statului duse în Rusia, cred că e bine să cerc din nou să arăt, public, că aceste tablouri atâtea câte s-au ridicat de la evacuarea Bucureștilor, se găsesc, cu întregul tezaur istoric și artistic al ministerului de Culte și Instrucțiune, la Moscova, la Casa de Depuneri de acolo, unde au fost puse spre păstrare, cu protocol în regulă, toate valorile Statului român transportate la timpul său în Rusia.

Ca unul din cei ce au fost însărcinați în August anul trecut că supraveghem – cu dd. Popa Lisseanu și Nedioșiu – transportul și depositarea la Moscova a Tesaurului Ministerului de Culte și Instrucțiune, mă cred normalmente obligat să dau această asigurare, firește nu pentru vorbăria zadarnică pe care anumiți gazetari imaculați de la București o fac de atâta vreme în jurul „pierderilor”, „vânzării”, „speculării” și nu mai știu cum a tablourilor Grigorescu ale Statului, ci pentru oamenii de bună credință cari – aici ca și dincolo – au putut fi induși în eroare de această vorbărie, închipuindu-și că într-adevăr aceste tablouri s-au putut pierde prin neglijența subsemnatului și a colegilor săi sus numiți.

Al. Lapedatu
Secretarul Comisiei Monumentelor Istorice

Mișcarea nr. 210/10 septembrie 1918, p. 1

18

Domnule Ministru,

După multă muncă și cu mari sacrificii materiale, Adela Jean, pictoră, fostă elevă a Azilului „Elena Doamna”, parvenind a deschide expoziție din lucrările sale în „sala Esarcu”, Ateneul Român, vă rog Domnule Ministru să binevoiți a-mi da și mie o încurajare reținând una sau două din lucrările mele pentru Pinacotecă.

Vânzarea tablourilor îmi este unica subsistență prin timpurile grele care trecem cu toții.

Primiți, vă rog, Domnule Ministru, asigurarea deosebitei mele considerațiuni.

Adela Jean
Artistă pictoră
17 General Lupu 17

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 108

19

Domnule Gerant,

Am onoarea a propune Ministerului spre cumpărare o lucrare de sculptură în marmură reprezentând un nud de femei în valuri.

Având în vedere timpul critic prin care trec artiștii, și cum subsemnatul participă ca combatant în lupte unde am căzut rănit, aflându-mă într-o situație cam precară din cauza brațului care mi-a fost rupt în luptă, ceea ce mi-a adus o incapacitate de a mai lucra mai multe luni de zile, vă rog cu respect a mă încuraja cumpărându-mi această lucrare care o ofer cu prețul de lei 500.

Cu cel mai profund respect
E. Savargin, artist sculptor
Str. Antim 15

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 122

Domnule Președinte,

Subscrisul pictor angajat de Comisiunea Monumentelor Istorice prin Procesul Verbal No. 419 8/X 10 iunie al ședinței din 19 mai 1914, cu un salariu de lei 500 (cinci sute) lunar, plus cheltuieli de materiale; cu lucrările de restaurare a picturii bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, unde am lucrat până în Noiembrie 1916. Din cauză că în actualul buget nu s-a prezăcut nimic pentru continuarea lucrărilor, mă aflu în completă lipsă de mijloace.

Vă rog de aceea să binevoiți de a interveni pe lângă autoritatea în drept, fie de a se reîncepe lucrările, fie ca conform angajamentului să mi se acorde salariu de 70% în caz de nu se poate procura fondul pentru materiale spre a se continua lucrarea.

Primiți, vă rog, Domnule Președinte, asigurarea deosebitei mele considerațiuni.

D. Noroce
Pictor

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 99–100

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI

No. 8

20 Martie 917

Domnule Ministru

La 13 l. c. d-l L. Frobenius, împuternicitul Ministerului de Război al Imperiului German, mi-a înaintat cererea anexată aici în copie, spre a i se da voie să facă săpături arheologice în țara noastră și anume asupra epocii preistorice. Dl. L. Frobenius este foarte bine cunoscut prin lucrările sale științifice și prin săpăturile făcute în alte părți. Așa fiind, în calitate de locțiitor al Directorului Muzeului de Antichități și conform art. 2 din Legea pentru descoperirea monumentelor și obiectelor antice de la 17 Noiembrie 1892, am onoare a vă ruga să binevoiți a acorda Dlui L. Frobenius autorizația cuvenită, cu atât mai mult cu cât D-sa ne asigură că toate obiectele găsite la săpături vor rămâne în țară. D-sa renunță astfel de bună voie la avantajul pe care i-l acordă art. 6 din Lege în ce privește obiectele descoperite pe proprietățile private.

Dl. L. Frobenius m-a asigurat verbal că se va conforma în total dispozițiilor Legei pentru descoperirile monumentelor antice și Regulamentului pentru explorațiunea și vânzarea obiectelor vechi.

Pro-Rector al Universității,
Însărcinat provizoriu cu direcțiunea Muzeului de Antichități

I. Bogdan

[rezoluția] 24.III.917

Se aprobă. La timp când Dl. Frobenius va voi să înceapă lucrările, va fi rugat să comunice Ministerului localitățile pe care intenționează să le exploreze.

C. Litzica

Arhivele Naționale Istorice Centrale, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, dosar 316/1917, f. 5, 8

O lămurire

Domnule director,

Permiteți-mi să vă lămuresc că numirile în Comisiunea Monumentelor Istorice de care vă ocupați în n-rul de ieri al foii dv. au fost motivate de faptul că Comisiunea nu mai avea capacitatea legală de a lucra întrucât se descompletase prin demisia (Noiembrie 1915) dlui Er. Pangratti, prin moartea (Ianuar 1918) d-rului C. I. Istrati și prin expirarea mandatelor (Maiu 1918) d-lor D. Onciul, Gr. Cerchez, G. Balș, G. Murnu și P. S. Episcop al Dunării-de-Jos, Nifon (numiți potrivit legii, pe cinci ani, la 2 Maiu 1913).

Nu poate fi deci vorba de înlocuirea d-lor N. Iorga și V. Pârvan, ale căror mandate decurg încă, ci numai de reînnoirea – pe un nou period de cinci ani – a mandatelor d-lor D. Onciul, Gr. Cerchez și G. Balș, și de numire – potrivit latitudinii de apreciere și de alegere pe care legea în vigoare o dă ministrului – a domnilor C. C. Arion, Șt. Popescu, Al. Tzigara-Samurçaș și P. S. Arhiereu Teofil, vicarul Sf. Mitropolii a Ungrovlahiei.

În ce privește pe d. C. C. Arion, e necesar, cred, să arăt că d-sa a mai fost membru al Comisiunii înainte de prima sa venire în fruntea Ministerului de Instrucție (1899–1900) când a trebuit să cedeze locul, deoarece, după vechea lege a Monumentelor, ministrul făcea parte, de drept, din Comisiune, ca președinte al ei.

Alex. Lapedatu
Secretarul Comisiunii Monumentelor Istorice

Neamul Românesc nr. 168/20 iunie 1918, p. 2

Euer Wohlgeboren,

Die Sänger und Schauspieler der Stadt Bukarest, welche seit der Besetzung der Stadt durch die verbündeten Truppe keine Gelegenheit gehabt haben, die Bretter, welche die Welt bedeuten, zu betreten und vor der hauptstädtischen Bevölkerung künstlerische zu wirken, erlauben sich, Euer Wohlgeboren für Ihre so edle und grossmütige Verwendung, der sie nunmehr die Gelegenheit verdanken, wieder aufzutreten und ihren Lebensunterhalt zu erwerben, ganz ergebensten und vom Herzen gehenden Dank zu sagen.

Der Abend der Vorstellung vom 16. Juli 1917, als es ihnen vergönnt gewesen ist, unter Euer Wohlgeboren gütigen Auspizen wieder zu spielen, wird in ihren künstlerischen Erinnerungen ewig fortleben.

Die unterzeichneten Darsteller bitte Euer Wohlgeboren mit dem Ausdrucke ihres tiefgefühlten Dankes auch die Versicherung ihrer achtungsvollen Ergebenheit entgegennehmen zu wollen.

Bukarest, am Abend der Vorstellung vom 16. Juli, 1917.

Ss Al. Demetrescu De Sylva Virginie Miciora

Jean Nicolescu Alex C. Bărcănescu Marioara Voiculescu

Ecaterian Vasiliu Ana Grand Nicu Kanner Lily Tănăsescu

Marie Carla Fuhn

Herrn Erich Pommer
Direktor der BALKAN-ORIENT FILM-GESELLSCHAFT

Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*, Argon Verlag, Berlin, 1989, p. 19

Lausanne, 17 Septembrie 1918
Café du Théâtre

Dragă Herz!

Doi ciocli joacă biliard
În cafeneaua din Lausana...
Alături, exilatul bard
Visează iar la Cosânzana.

Și pe când cioclii-mi dau ocol
Povești cu zâne se-nfiripă...
Miroase-a toamnă și-a fenol...
(Aici mor oamenii de gripă!...)

Mi-anunță Scena pregătiri:
Începe-o stagiune nouă,
Entuziasm – nemulțumiri...
Vă fericesc! Aicea plouă...

Începe vântul toamnei. Ard
De dorul patriei – sărmana!
... Doi ciocli joacă biliard
În cafeneaua din Lausana!

Victor Eftimiu

Scena nr. 266/5 octombrie 1918, p. 1

O coadă de topor – și o codiță a sa

Pe lângă „Gazeta Bucureștilor” a lui Slavici, pe lângă „Lumina” domnilor Costică Stere & Burăh Braunștain, nemții au mai scos în Capitală și o revistă „Săptămâna Ilustrată”, urmărind același scop: să propage superioritatea Kultur-ului german care ne-a asasinat cu bombe de aeroplan și zepeline copiii și femeile, și să convingă populația bucureșteană că e mai avantajos să trăiască sub sclavia teutonă, bulgară și turcească, decât respirând ca noi aerul libertății sub ocrotirea drapelului mândru și victorios al armatei române.

*

Întreprinderea de germanizare a Bucureștilor a găsit între alte coade de topor, pe d. D. Nenițescu, care a organizat și condus un pelerinaj și un parastas la mormintele de la Curtea de Argeș ale foștilor noștri suverani, Regele Carol și Regina Elisabeta.

D. Dim. Nenițescu a făcut asta nu pentru a aduce un pios omagiu celor doi dispăruți, ci cu intenția vădită de-a fi pe placul cotropitorilor venetici ai teritoriului patriei.

El a pregătit vizita de mai pe urmă la aceleași morminte a Kaizerului, sinistrul cabotin care, când îi vine gust să se dedea la o exhibiție de efect, nu se sfiește să transforme în scenă de teatru chiar o veritabilă lespede funerară.

Încă o dovadă de dreptatea afirmării noastre este faptul că, în același număr al „Săptămânii Ilustrate”, cunoscutul și obraznicul mucos A. de Herz, fost șef de cabinet al ex-ministrului D. Nenițescu, publică o proză menită s-o utilizăm în „cabinetele” noastre ale tuturor bunilor români. Numitul Avrum di peste Herța, sub pretext că proslăvește memoria răposăților Carol și Elisabeta, ofensează cu nerșinare pe Majestățile Lor Regele

Ferdinand și Regina Maria. El se prefăce a ignora că Ei, în momentul acesta de grea cumpănă, și-au coborât cu îndurare și dragoste tronul lor de aur și de purpură în adâncimea suferințelor din tranșee, și veghează, clipă de clipă, îndurerați dar încrezători ca să se înfăptuiască visul întregului neam românesc cu cari și-au cotopit pentru totdeauna sufletele.

*

Conștopist în simbria nemților și bulgarilor, A. de Șperț are ifosul nerușinat să spuie că el... nu știe de urcarea pe tronul țarei a actualilor noștri Suverani, ori că nu recunoaște legitimitatea acestui eveniment, fiindcă marele mareșal al Palatului a omis probabil să i-l notifice personal.

Dar Herț nu-i numai impertinent, e și caraghios. Ascultați ce scrie, vorbind de defuncții noștri Suverani: „Crescuți cu povețele lor, noi copiii cari am plâns în cutele rochiei Reginei Elisaveta...”

... Precum vedeți, javra asta are aerul să ne facă să credem că a fost un soi de copil răsfățat al Carmen Sylvei, când numele lui la Palat s-ar putea cel mult împlini în registrele de cereri de pomeni ale Palatului!?

*

Apoi, ce să-i facem ăstuia când ne vom reîntoarce la București?

Pe un Dim. Nenițescu îl înscrii pe condica neagră a apropiatelor noastre răfuieli.

Dar baronașul de la Herța, merită oare această solemnă desonorare?

O urecheală bună, un scuipat de dispreț și un picior energic, ca să-l trimiți să...plângă în cutele propriilor lui pantalonași. Cel mult de atâta e vrednică secătura necuviincioasă.

Gheroghe Biciușcă

România nr. 242/15 octombrie 1917, p. 1

26

Eroii!

(Răspuns întârziat celor de la ziarul „România” din Iași)

Colecția ziarului „apărării naționale” va rămâne în presa românească o neclintită mărturie a ceea ce înseamnă invidia și furia neputincioasă cu care sunt înzestrați Zoilii nenorocitei noastre societăți.

De-acolo din Iașul care a pățit atât de multe, trebuind să îndure în zidurile sale, răsuflarea pestilențială a atâtor lichele, am fost câțiva înjurați ca la ușa cortului, de ratații cari și-au închipuit că, departe de palmele noastre, pot lucra la uzurparea unor situațiuni și a unor nume care prin talent și muncă, au îndrăznit să sue câteva trepte ale gloriei.

De-acolo din Iașul, pe care amintirea mă face să-l revăd, privind în atitudinea sa contemplativă ceata șarlatanilor fugiți, ca să nu poată da socotelile în ceasurile de urgie, au pornit cele mai murdare înjurături la adresa unor oameni a căror vină a fost că n-au urmat pe acești șarlatani.

Înjuriile scoase din dicționarul unei anumite prese, care își începuse încă de la București opera de distrugere, a fost o reeditare a cuvintelor: trădători, Iași, vânđuți nemților, etc.

Cine au înjurat? Indivizii răpsund la numele de Ranetti, Corneliu Moldovanu, P. Locusteanu, Beldiceanu, ș.a.

Îi cunoaștem. Sunt stâlpii cafenelelor cu șvarțuri plătite de alții, veșnicii consumatori ai localurilor interlope, în care vinul e eftin și dătător de obraznicie, veșnicii administratori de reviste și ziare, alungați pentru fapte incorecte de însuși patronii protectori.

S-au dus la Iași și s-au ghiftuit din afaceri făcute în dauna armatei, în dauna spitalelor, în dauna internaților. Pe la cartiere, pe la cenzură și pe la alte servicii unde nu aveau nicio chemare, toți aceia care ne-au înjurat în dosul zidului de la Mărășești, erau la adăpostul grijilor și al necazurilor. Au fost „eroii” neamului românesc!

Noi? Noi am fost „trădătorii”, „Iași”, „vânduții”!

Eroi!

„Iată zisă vorba mare!”

Eroi sunt toți aceia care de la Jiu până la Mărășești au dat pilde de vitejie strivită de incapacitatea conducătorilor și de rapacitatea guvernanților;

Eroi, sunt morții, deasupra mormintelor cărora ar fi bine să se asvârle țărâna din pământul Basarabiei, ca să li se liniștească somnul veșnic;

Eroi sunt schilozii care trec pe străzile orașelor țării și care au pierdut mâinile și picioarele în vreme ce altora le-au rămas picioare pentru partea sedentară și mâini care să scrie articole injurioase;

Eroi sunt copiii care au pornit în călduri de cercetași pe drumurile câmpiilor ninse, în vreme ce miniștrii, metresele lor și metresele copiilor miniștrilor, călătoreau cu tot aparatul necesar în trenuri încălzite cu vagoane de dormit;

Eroine au fost mamele care și-au trimis copiii la război și în zadar au așteptat o veste de la cel dus, și nu se va mai întoarce;

Eroi sunt copiii nevârstnici care au secat lacrimile mamelor, jurând să răzbune pe morți, nu împotriva dușmanilor, ci împotriva acelor care au adus dezastrul;

Și, în fine,

Eroi, suntem noi, care n-am fost chemați sub arme și cărora în ziua fugei generale, ni s-a spus să rămânem pe loc, ca să nu îngreuiăm mutarea arhivelor și a dosarelor care purtau în paginile lor pătate mărturia „trădărei naționale”.

Da! Suntem eroi pentru că am rămas în mâna „barbarilor care pe unde intrau, scopeau copiii, iar oamenilor tineri le tăiau mâna dreaptă”, cum ni se spunea în ziarele interesate, plătite de puterile cointerestate la dezastrul nostru!

Eroi, pentru că fără arme în mâini, am asistat cu lacrimile în ochi la intrarea armatei dușmane, care trebuia să ne taie și să dea foc caselor noastre!

Că n-au intrat barbarii ci dimpotrivă, oameni pașnici, în ochii cărora citeai mirarea unei călătorii printr-o țară unde n-au vrut să intre, dar au fost chemați tocmai de aceia care, în aceeași clipă, fugeau cu cenzura, cu cartierele, cu bucătăriile și cu fondurile administrației din care făceau parte, nu e vina noastră! Dar, eroi rămânem!

Și-atunci mă întreb: Care este sancțiunea? Cum să răspundem mârșăviilor spuse pe socoteala noastră de oameni care profitau de moment ca să ne degradeze în ochii opiniei publice și mai ales în rândurile armatei care ne-a fost dragă și ale cărei coloane dezorganizate le urmăream în gândul nostru, cu lacrimile în ochi.

Nici curtea marțială, nici tribunale militare, nici chemarea lui Eminescu către Țepeș-Vodă, ci să-i adune în Piața Unirii, la picioarele lui Cuza, să fie bătuți cu nuiile până la sânge, ca să li se descongестioneze creierul îmbibat de alcool, de fumuri și de prostie.

A. de Herz

Scena nr. 113/30 aprilie 1918, p. 1

„O LUME MINERALĂ”: PICTURA LUI GHEORGHE PETRAȘCU ÎN ISTORIOGRAFIA DE ARTĂ A VREMII SALE

de VIRGINIA BARBU și CORINA TEACĂ

Abstract. The study is based on the paper presented in the frame of “Gheorghe Petrașcu 150” Conference organized by the Arts, Architecture and Audio-Visual branch of the Romanian Academy, in June 2022, occasioned by the celebration of artist’s 150 years from birth. We analyse the writings on his work, from the beginnings of his lifetime sustained career, until his death in 1949, with a focus on the distinct reception of the matter’s consistency of the paintings seen as a vocation for a tellurian, mineral word, which is the hallmark of his originality. The texts are brought into discussion to reflect the evolution of his painting, of his rising recognition, aesthetical ideas circulating in the epoch, and the development of Romanian art historiography until postwar times.

Keywords: material, poetics of mineral, pictorial synthesis, art criticism.

Gheorghe Petrașcu s-a impus încă de timpuriu printre personalitățile artei românești ale secolului XX. Contemporan cu mari artiști ca Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Ștefan Popescu, Nicolae Dărăscu și Camil Ressu, Petrașcu a început prin a-și clădi, ca și aceștia, propria identitate stilistică într-o epocă de tranziție spre certitudinile artei interbelice, dominată la acea vreme de inalterabilul statut al operei grigoresciene. Opera lui Petrașcu, construcție deopotrivă estetică, intelectuală și afectivă, ne apare azi coerentă și solidă în alcătuirea ei.

Studiul de față propune o lectură a scrierilor dedicate lui Petrașcu, pe întreg parcursul longevivei sale cariere, semnalând principalele direcții de interpretare într-o primă fază de acumulare a receptării critice a operei sale, până pragul anului 1949. Analiza textelor se concentrează cu precădere asupra înțelegerii originalității artistului, percepută în sobrietatea misterioasă a paletei, conjugată cu concretețea tactică a materiei picturale, care a suscitat, de la început, comparații naturalist-simboliste cu referire la structuri geologice și substanțe minerale. Originalitatea manierei de lucru și unitatea operei sale, au constituit o provocare continuă pentru comentatorii picturii lui Petrașcu, de la descrieri poetice, până la analize aprofundate care au contribuit, credem, la maturizarea scrierilor de specialitate în domeniul artei românești.

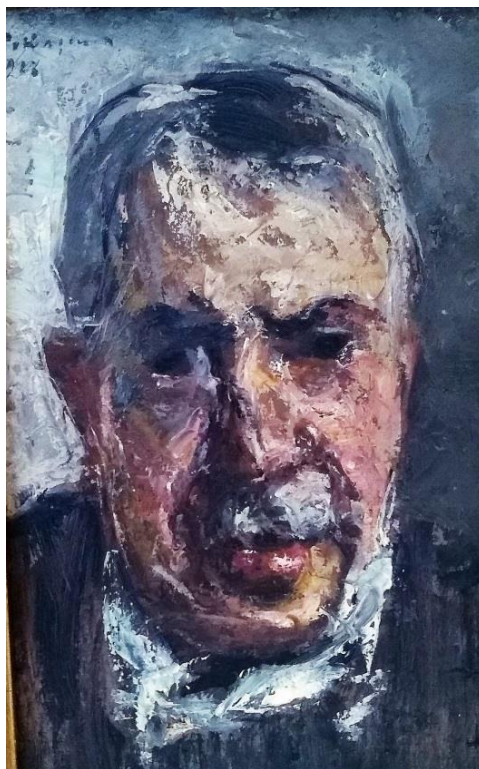
Creator deosebit de sânguinos și de prolific, Petrașcu a produs în cele cinci decenii de activitate neîntreruptă o operă vastă în care fiecare pictură, acuarelă, desen sau gravură se înfățișează ca un „solilocviu”, după expresia lui Lionello Venturi¹, caracteristică ce lasă deschis, până în actualitate, procesul inventarierii lucrărilor și al interpretării bogatelor semnificații ale operei. Perspectiva istoriografică asupra creației lui Petrașcu, diversă ca abordare și cheie de lectură, se concentrează covârșitor asupra chestiunilor legate de stil și de transformările registrului tematic.

Petrașcu nu se lasă furat de subiecte livrești ori de lumea feerică a basmelor, nici de idilismul scenelor pastorale, și cu atât mai puțin de pictura istorică. Puternic atașat de real, privirea lui Petrașcu percepe acut materialitatea vie sau anorganică, întâlnită în subiecte simple din imediata apropiere: case, figuri, interioare, obiecte sau flori – motive pe care le observă în mereu alte momente sau circumstanțe, ducând setea de concret până la ultima consecință a temperamentului său pasional și totodată introvertit.

Fără îndoială, ceea ce îl ghidase către explorarea naturii fusese opera lui Nicolae Grigorescu, maestrul fără elevi pe care Petrașcu îl cunoscuse personal în 1895, reperul absolut pentru generațiile de artiști care se formează în jurul lui 1900. Grigorescu clădise cu armele sale artistice încrederea tinerilor în faptul că subiectul nu condiționa calitatea artistică, și că artistul avea capacitatea de a crea lucruri remarcabile în afara rigidei

¹ Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în catalogul *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 3–31 martie 1940, p. 14, articol publicat inițial în revista *Gândirea*, mai, 1938.

ierarhii academiste. Această reaşezare nu era doar în acord cu registrul barbizonist căruia Grigorescu îi datora atât de mult, ci şi intim legată de datele propriei culturi. Deşi în deceniile următoare valoarea picturii grigoresciene avea să fie repusă în discuţie şi comentată în termeni nu prea elogioşi de unii confracţi (Theodor Pallady, Olga Greceanu), la graniţa secolelor XIX şi XX opera maestrului constituie piscul ce trebuie cucerit.



Autoportret, Colecţia Pantazi, Academia Română.

Şi totuşi Petraşcu, deşi atras de calofilia universului grigorescian şi de virtuozităţile tehnice, rezistă tentaţiei de a copia reţete de succes. Pentru el, lecţia lui Grigorescu reverberează dincolo de sfera tematicii, în apetitul pentru peisaj, în modul de înţelegere a luminii şi a rolului ei în compoziţia imaginii, influenţă prin care descoperea, până la urmă, valorile picturii în sine. Alături de Grigorescu, Rembrandt şi Claude Monet vor fi pictorii care îi vor furniza lui Petraşcu, deşi de pe coordonate distincte, principalele zone de reflecţie plastică în anii de început ai activităţii.

O schiţă elocventă a profilului său artistic timpuriu, i se datorează lui Nicolae Petraşcu, diplomat şi literat, critic de artă respectat al momentului, fratele mai mare al artistului. În cronica celei de-a doua expoziţii a societăţii Tinerimii Artistice pe care o semnează în revista *Literatură şi artă română*, Nicolae Petraşcu scrie: „G. Petraşcu, talent spontan şi poetic, trăind în lumea caselor şi ruinelor medievale, cercetător de valori, peisagist cu efecte de toamnă, pline de poezie şi de căldură, cu efecte de seară, blânde şi liniştite, în game surde, oscilând de la Rembrandt² la Claude Monet, maeştrii săi favoriţi”³. Autorul textului vorbea în cunoştinţă de cauză, desigur, despre reperele vizuale ale acelei perioade şi, dincolo de flateria inerentă menită să promoveze activitatea rudei sale în lumina cea mai favorabilă, studiile ulterioare, în mod special cel al lui Theodor Enescu⁴, i-au confirmat opinia.

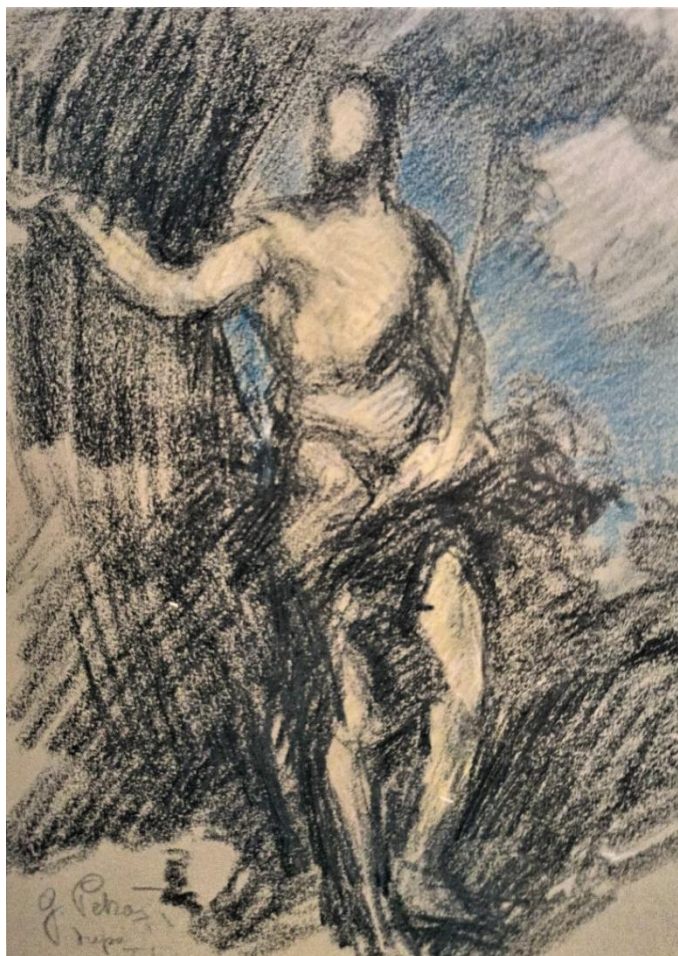
În vârtejul acelei epoci a secesiunilor, dominată de febra noului şi a originalităţii, tânărul pictor conştientiza nevoia de independenţă a artistului modern şi necesitatea dobândirii unei experienţe vizuale

² Debutul său în 1900 puna totodată în lumină solidul interes pentru operele marilor maeştri, precum şi translările în propria operă. În acest sens, amintim remarcabilul *Autoportret* desenat în creion în care artistul exersează acea poetică a ceţurilor din pictura rembrandtiană şi care consona cu arta unui celebru artist francez contemporan, Eugène Carrière.

³ N. Petraşcu, *A doua expoziţiune a Tinerimii Artistice*, în *Literatură şi artă română*, an VII, nr. 1–2, 1903, pp. 25–30.

⁴ Exemplarul studiu al lui Theodor Enescu, *G. Petraşcu: sentimentul permanent al mării tradiţii picturale*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, reface traseul formativ al pictorului, identificând reperele vizuale ale artistului între care se regăsesc opere de Velazquez, Francisco Goya, Tizian, Rembrandt, etc., în *SCIA. AP*, tom 20, nr. 1, 1973.

extinse și variate. La acest lucru se referă N. Petrașcu când îl descrie ca „cercetător de valori” , trecând sub tăcere, în lista artiștilor influenți, numele lui Grigorescu, ca o raportare mult prea imediată, subînțeleasă.



Sfântul Ioan Botezătorul, Interpretare după Tizian, 1912, pastel, Cabinetul de Stampe, BAR.

Talentul său robust este remarcat și de alți cronicari ai timpului și chiar și vocile cele mai ezitante nu pot nega noutatea viziunii sale. În 1903, comentând cea de-a doua expoziție personală deschisă la Ateneul Român, scriitorul N. Cocea observa progresul artistului față de realizările anterioare într-o evoluție „către acea simplitate de linii și de efecte cu care arta ca și natura procedează totdeauna în operele lor mari”, adăugând la final o tușă prin care singularizează portretul artistului: „Meritul dlui Petrașcu e și acesta că a îndrăznit să vină, în țara noastră, să expună în numele nici unei școli, a nici unei îndrumări artistice cunoscute, fără nicio concesie gustului public, ci numai în numele și în sinceritatea talentului d-sale personal”⁵. Referitor la aceeași expoziție, artistul și criticul de artă Apar Baltazar, îl caracterizează pe Petrașcu ca pe „cel mai înverșunat executant în pastă”, văzând premonitoriu în el „un revoluționar în artă, menit să marcheze o epocă în istoria picturii românești”⁶.

Înfățișându-se cu o cromatică curajoasă, atipică, etalată cu gesturi viguroase în reliefuri de pastă colorată, cu adâncimi și străluciri evidențiate de folosirea din abundență a negrului, maniera sa a suscitat în mod firesc impresii contradictorii, unele lăsând frâu liber imaginației de extracție poetică, romantică, altele generând reacții retrograde de respingere, unii cronicari simțindu-se ofensați la prima impresie de „cruditatea culorilor”⁷. Însă paleta întunecată și formele aparent rudimentare care împreună confereau o atmosferă sumbră

⁵ *Conservatorul*, 24 dec. 1903.

⁶ *Voința națională*, 20 dec. 1903.

⁷ Olimp Grigore Ioan, *Note de artă. Expoziția d-lui G. Petrașcu*, în *Literatură și Artă română*, an XI, nr. 2, 1907, pp. 107–109.

tabloului, acea „manieră neagră” specifică unor pictori moderniști singulari precum Cézanne sau Rouault, nu era un semn al stângăciei meșteșugului, ci o constantă asumată a stilului lui Petrașcu, pe care o va cizela în timp.

Punem pe baza unor divergențe de viziune plastică sau de crezuri artistice „săgețile” lui Camil Ressu, care și-l amintește drept elevul cel mai slab al profesorului lor, G.D. Mirea, pictând deja cu mult negru, și ale lui Iser, căruia pictura colegului său i se părea „văzută printr-un geam afumat”⁸. Poetul Ion Minulescu, vizitator frecvent al cafenelelor literare din Paris, unde se împrietenise cu Petrașcu și cu alți artiști români aflați la studii, descria în 1909 paleta sa întunecată, vorbind despre o *viziune dantescă*. Minulescu sesiza cu acel prilej aspectul fluid, metamorfic al formelor, direcționând spre o lectură în cheie simbolistă: „În peisagiile d-lui Petrașcu domnește liniștea majestuoasă și misterul acelor anume clipe în care arborii bunăoară, împrumută chipul oamenilor, iar oamenii, pe cel al nălucilor”⁹. Acest topos al solitudinii, adevărată semnătură a artei lui Petrașcu, avea să revină în comentariul critic în anii '30.



Femeie în peisaj, 1912, Muzeul de Artă Tulcea, intitulată *Noapte înstelată*, în A.V. Diaconu, 1947.

Tudor Arghezi, în stilul său caracteristic, provocator, sublinia la rândul său *caracterul nocturn* dominant în lucrările de început ale lui Petrașcu. Cronica din 1913, marcată de puternice tonalități simboliste, vorbește despre negru ca matrice a picturii petrasciene, un filtru care deformează percepția materiei într-un sens profund poetic; dotat cu o rară intuiție, Arghezi *suspectează* o suprapunere a *viziunii* și *concepției*: „Ca să privească în lume, domnul Petrașcu își trage pălăria pe sprâncene sau așteaptă să se facă noapte. Din negru purced culorile sale toate. Poate că această culoare, cenușie și aspră, iese dintr-o concepție, nu numai din tuburile de vopsele. Nu importă: viziunea picturii sale este și rămâne vânăută; ființele și lucrurile fumurii par a fi fost în prealabil tăvălite prin funingine și cerneală”¹⁰

Această particularitate cromatică care se folosește de umbre pentru a descrie o ambianță încărcată de mister și sentiment poetic, prinde contur în chiar anii de început ai carierei, ceea ce-l va face pe Vasile Florea să-l considere pe Petrașcu „primul mare poet al nocturnului în pictura românească”¹¹. Sporadic, peisajul

⁸ Vasile Florea, *Petrașcu*, București, 1970, p. 11, cu referire la o cronică din 1912.

⁹ Ion Minulescu, *Opere*, București, 1974–1983, Ed. Minerva, București, vol. IV, p. 287.

¹⁰ *Expoziția Petrașcu* (1913), în Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, p. 55–56.

¹¹ Vasile Florea, *op. cit.*, p. 6.

nocturn apare și în pictura lui Constantin Aricescu (seriile *Efect de lună* și *Nocturnă*), iar cu caracter de excepție, la Luchian, într-o pictură datată 1893, *Efect de lună* (Muzeul de artă Iași, inv. 345), dar ele trec aproape neobservate de critica de artă¹².

Câteva schițe din perioada formativă, cum este cea după Tizian reprezentându-l pe *Sf. Ioan Botezătorul* (cărbune și intervenții cu culoare pe carton, colecția Cabinetului de Stampe al BAR) sau cea ilustrând *Moartea lui Seneca* după Giuseppe Langetti (ulei pe carton), prefigurează stilul picturii sale de după 1910, când motivul pictural este citat frecvent într-un registru crepuscular, cu tușe largi ce estompează sau reinterpretează raporturile dintre volum, linie și culoare¹³. Dintre cele mai cunoscute picturi ale acestui interval cronologic, amintim *Noapte înstelată* din 1912, ce a aparținut colecției M. Weinberg, sau *Feerie de seară* (1914), identificată de noi în lucrarea *Femeie în peisaj* aflată la Muzeul de artă din Tulcea, imagine care proiectează o siluetă vag conturată pe un fundal peisagistic marin, sintagmă plastică reluată și mai târziu, în opere de maturitate.

Tentația negrului, poate proprie naturii artistului, așa cum își amintește Ressu, dar care primește confirmări în contactul cu opere originale văzute pe viu în muzee, îl ajută să își precizeze propria manieră. În acest demers de autocunoaștere și progres profesional, călătoriile, cu rute atent alese pentru a sluji acestor scopuri, joacă un rol esențial. Astfel, străbate traseele parcurse de Grigorescu în Bretania (la Vitré începând cu 1889), căutând aceleași locuri pentru a surprinde calitatea picturală a motivului, poposește în Egipt, la Assuan, vizitează mari muzee și orașe europene precum Londra, Anvers, Haga, Amsterdam, München, Dresda (1902), călătorește în Italia, la Napoli, Florența (1904) și Veneția (începând din 1912), unele dintre acestea fiind documentate de desene și schițe care s-au păstrat.

Subiectul peisajului oriental, deși a însemnat un scurt capitol în cariera lui, a fost exprimat, în esență, cu grandoarea romanticilor francezi, Petrașcu aducând din călătorii lucrări impresionante. Astfel unul dintre comentatorii celei de a treia expoziții personale, din 1907, considera orientalismul intrinsec temperamentului pictorului: „Debarcând în Egipt, d. Petrașcu atingea pământul promis, putea în sfârșit, fără nicio piedecă, să se dedea la toate exagerările de colorit la care râvnea vizualitatea sa: tablourile pe cari le-a adus din țara Piramidelor, dovedesc această exuberanță de fosforescență, de strălucire și de metamorfoze solare. Adaptat la mediul care îi convenea, d. Petrașcu a făcut opere de mare valoare și numeroasele scene din *piața Assouan* sunt pagini pline de pitorescul vieții orientale”¹⁴. Surprinzătoarea parte solară a creației lui Petrașcu, a vizualității care se complăce în intensități cromatice și contraste puternice de lumină și umbră se va dovedi o trăsătură constantă a temperamentului său artistic, manifestându-se cu aceeași ardență în dublă ipostază, diurnă și nocturnă, pe măsură ce stilul său se decantează și ajunge la maturitate, de la începutul anilor '20 și până în deceniul următor.

În perioada dintre cele două războaie mondiale pictura lui Petrașcu își stabilizează registrul stilistic și preferința pentru o cromatică minerală, constantă în toate genurile abordate: peisaj, natură moartă, flori, interioare. Privite prin ochii săi, Chioggia, Veneția, Toledo, dar și orașele și târgurile din țară (București, Sighișoara, Târgoviște), ni se înfățișează prin splendida calitate picturală a vechilor ziduri, pe care le evocă prin straturi suprapuse de pastă densă. La Târgoviște, unde Petrașcu își instalează atelierul în 1924 pictează clopotnița Mănăstirii Văforata și silueta solidă a propriului atelier. Solarul peisaj dobrogean – Dobrogea pentru el nu înseamnă doar Balcicul, ci și Turtucaia, Ceatalar, Techirghiol, Mangalia, Tuzla – este descris cu același cromatism particular și prețios care diminuează impactul motivului. Șirato remarcase încă din 1919 faptul că virtuțile picturale ale pânzelor lui Petrașcu nu sunt alterate sau exaltate de subiect. Ciclul marinelor, sincron cu descoperirea Balcicului se adaptează aceleași formule stilistice deja cristalizate; cu timpul, paleta pictorului se înseninează din necesitatea de a găsi echivalențe cromatice impalpabilului atmosferei și întinderilor de apă. Apare preocuparea de a diferenția, din magma pigmentilor cu care înfățișează solul, stâncile sau zidurile clădirilor, calitățile apei, ca element translucid, reflectant și vibrant¹⁵.

Efectele acestei perioade de rafinare a gustului și a meșteșugului, în care nu renunță la câștigurile anilor anteriori, ci le reconvertește, se reflectă în expozițiile personale din 1915, 1921 și 1923, când succesele raportate îi vor aduce faima și recunoașterea oficială a valorii. Un nou capitol în receptarea operei sale se

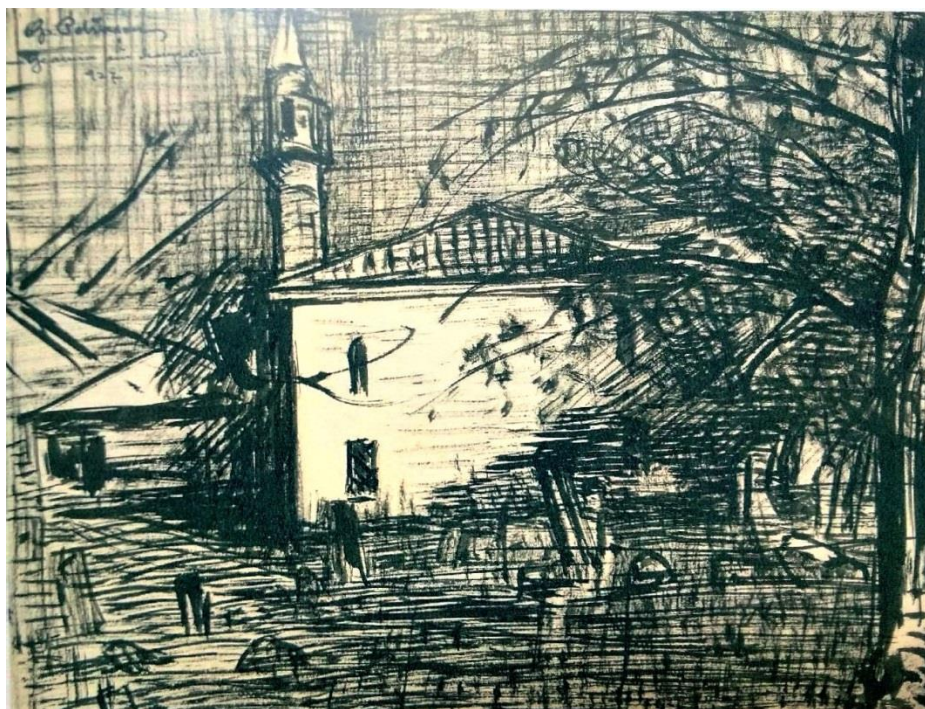
¹² Vezi *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea* (coord. Adrian-Silvan Ionescu, autori: Eduard Andrei, Ioana Apostol, Virginia Barbu, Ramona Caramela, Olivia Nițș, Corina Teacă), Editura Oscar Print, București, 2020.

¹³ Vezi catalogul expoziției *Om și peisajul în grafica lui Gheorghe Petrașcu*, Cătălina Macovei (coord.), Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, București, 2019.

¹⁴ Olimp Grigore Ioan, *op. cit.*, în *Cronica de artă. Despre pictori și tablouri în paginile gazetelor românești din veacul al XIX-lea (1860–1900)*, editor Lidia Trăușan-Matu, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2018, pp. 285–286.

¹⁵ Același lucru îl preocupă și în majoritatea naturilor statice cu vase de lut glazurate sau tingiri metalice strălucitoare, în contrast cu țesăturile aspre, pe care sunt așezate obiectele, ori cu scoarțele populare din fundal.

deschide în anii 1920 prin contribuțiile unor scriitori precum O. W. Cisek și Francisc Șirato. Acesta din urmă, beneficiind de o dublă formație, de pictor și teoretician, ridică discursul despre arta lui Petrașcu în miezul dezbaterilor despre pura vizualitate, despre raportul artei cu natura, a spiritului cu forma sau materia.



Geamie din Mangalia, 1927, tuș cu pensula, Cabinetul de Stampe, BAR.

În articolul său din 1923, intitulat „Cultul forme”¹⁶, Șirato analizează cu pătrundere aspecte esențiale ale picturii lui Petrașcu, oferind o interpretare ce pune în perspectivă și problematica paletelor întunecate: „Lumina și umbra nu se aștern ca să izoleze, ci să învăluie ființele sau lucrurile accentuând existența lor. De aici și efectul fantastic și de multe ori tragic al aspectului naturii din tablourile sale. Plecând de la aspectul naturii, viziunea sa pătrunde adânc prin concentrarea elementului celui mai senzorial găsit în natură. Străbătând concretul înfățișărilor, Petrașcu realizează abstractul, indefinitul emoțiunii artistice într-o armonie sumbră, unificând spiritul și materia într-o contopire subtilă”¹⁷.

Ștefan Nenițescu sesizează același registru al „armoniilor sumbre” în care se înregistrează Petrașcu, vorbind despre un fel de a fi al său, romantic – „luminos în întunecime și mereu întunecându-se din lumină” –, iar acestui mod de a fi îi corespunde tehnica personală de tratare a materiei. Nenițescu subliniază realismul picturii lui Petrașcu, dând o explicație fascinației pe care subtilitățile pastei cromatice prelucrate de artist o exercită asupra simțurilor și fanteziei privitorului: „În tablouri, armoniile sunt tari, vii, ca un realism care se depășește singur. De dragul unei armonii picturale, scara cromatică este ridicată cu un ecran mai sus decât aceea a așa-zisei realități. Realitatea însă devine cu atât mai convingătoare și se păstrează în mintea privitorului ca amintirea unor locuri de dânsul locuite”¹⁸.

Regimul întunecat și încărcat al paletelor lui Petrașcu nu îl convinge însă de la început pe profesorul George Oprescu. În studiul monografic pe care i-l dedică în 1931, reeditat în 1940¹⁹, reluat apoi mai târziu, Oprescu admite că mai întâi a fost oarecum iritat de „forma greoaie a unora din figuri, de tonul plumburiu”, de „latura aspră și scorțoasă, aproape neplăcută a acestor picturi”. Mai târziu, ajunge să admire fără reticențe tablourile luminoase, cu precădere, inspirate din peisajele senine și aride din Bretania, Egipt și Spania, sau din

¹⁶ Francisc Șirato, *Cultul forme*, în *Cugetul românesc*, febr. 1923, republicat în *Încercări critice*, Meridiane, București, 1967, pp. 66–71.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ștefan Nenițescu, *Scrieri de istoria artei și de critică plastică*, Ed. Institutului Cultural Român, ediție de Adina Nanu, București, 2008, p. 197.

¹⁹ George Oprescu, *G. Petrescu*, Academia Română, Publicațiunile Fondului Elena Simu, București, 1940.

țară, de la Nicorești, Târgoviște, Mangalia sau Balcic: „În Spania, Toledo și aiurea, asprul peisaj era parcă și mai potrivit cu sensibilitatea compatriotului nostru. Locurile stâncoase, clădirile vechi, puteau sugera un sentiment de mândrie și de distanță pe care Petrașcu îl înțelegea. Până și lumina, care la Veneția avea ceva eteric și părea cu totul lipsită de corp, aici căpăta mai multă consistență, cădea și izbea obiectele, despărțind brusc suprafața lor în zone clare și zone întunecate”²⁰.



Nocturnă. Vedere la Vitre, 1931, acvaforte/acvatinta, Cabinetul de Stampe, BAR.

Oprescu îl consideră pe Petrașcu un senzual și un realist, un maestru al materiei redată cu acuratețe, un virtuoz al pastei suculente „în care stau parcă închise pulberi de pietre scumpe, smalțuri ori de-a dreptul parcele de raze de lumină”²¹, un extaziat, pierdut în lucrul său ca un bijutier, asemuindu-l din perspectiva tematicii cu Jean-Baptiste Chardin (1699–1799), iar datorită similarităților de factură, cu pictorul marseillez Adolphe Monticelli (1824–1886).

Comparația cu Chardin și cu Monticelli este preluată, de la George Oprescu, de Lionello Venturi²², în prezentarea scrisă în contextul Expoziției Internaționale de la Paris din 1937, când Petrașcu primește Marele premiu. Textul lui Venturi este un ecou de primă importanță în critica internațională care îl înscria în rândurile celor mai interesați și originali dintre pictorii moderni. Criticul italian vedea în arta lui Petrașcu o stare de spirit complexă care face din el un impresionist față de realitate și un expresionist în execuție, prin forma și meșteșugul său, adăugându-l cu justete printre afinitățile pictorului român cu Chardin și Monticelli, pe Van Gogh.

²⁰ Idem, *Gheorghe Petrașcu*, Ed. Meridiane, București, 1962, p. 17.

²¹ *Ibidem*, p. 5.

²² Lionello Venturi, *Întâlnire cu Petrașcu*, în catalogul *Expoziția G. Petrașcu*, Fundația Dalles, 3–31 martie 1940, articol publicat mai întâi în revista *Gândirea*, mai, 1938.



Ruine la Târgoviște, Muzeul de Artă Craiova.

Tudor Vianu, în studiul său din 1943 despre pictura lui Petrașcu, observa că fluiditatea formei și conturul pierdut, menționate și în comentariul lui Ion Minulescu, se regăsesc în multe dintre gravuri: „obiectul văzut, figură, nud, peisagii sau interioare, nu se constituie la Petrașcu din contururi, ca la Ressu sau Ștefan Popescu... Petrașcu dă apoi în desenele sale un mare loc figurării elementelor imense și difuze ale cerului și mării, notând adeseori splendoarea unei zile de vară sau trecerea unui nor, cu mohorârea de o clipă a atmosferei sau a valurilor. Siluetele omenești par în cazul acesta condensate din însuși elementul imaterial care le înconjoară, o pată mai închisă în peisagiu, peste care joacă irizările luminii”²³.

Monografia lui Ionel Jianu, apărută în 1945, constituie un reper important al bibliografiei critice a lui Gheorghe Petrașcu, unul dintre primele studii care încearcă o sistematizare a operei pictorului, prezentând în capitole separate biografia acestuia și opera analizată după genuri, ordonate după numărul lor: peisaje, interioare, naturi moarte, nuduri și portrete. Jianu subliniază în mod special lupta îndârjită, intensă și dramatică pe care o duce pictorul cu materia, pentru a-i pătrunde taina, pasiunea cu care artistul pictează densitatea materiei, reușind să redea sculpturile ei magice, și capacitatea elementului senzorial de a genera efecte fantastice, așa cum văzuse, mai înainte, Șirato. Evoluția lui Petrașcu, în opinia lui Jianu, reluând o idee a lui Aurel Broșteanu, „se desfășoară în sensul unei continue adânciri a luptei artistului cu materia, pentru a ajunge la acea «uimitoare vitrificație a materiei fluente, datorită căreia culoarea capătă preț straniu, cum ar fi rezultatul unor experiențe de alchimie»”²⁴.

Căutând noi forme și expresii în materia densă și în specificul pigmentilor, meditănd asupra surselor de inspirație, hrănindu-și permanent arta cu noi impresii din natură și din muzee, Petrașcu reușește, după cum formulează Jianu, „să stăpânească materia și a o integra în acel *chiag* pictural, care înseamnă țelul și năzuința sa”²⁵. Aceeași impresie de luptă cu materia, de înfruntare curajoasă a întunericului, reiese și din caracterizările lui Apcar Baltazar, numindu-l „un înverșunat executant în pastă”, sau Șirato, când vorbește despre „plasticitatea fanatică”²⁶ a lui Petrașcu.

²³ Tudor Vianu, *Gheorghe Petrașcu*, Casa de Librărie și Editură Arte, București, 1943, p. VII.

²⁴ Ionel Jianu, *Gheorghe Petrașcu*, Ed. Fundația Regală Regele Mihai I, București, 1945, p. 20.

²⁵ Idem, *op. cit.*, p. 12.

²⁶ Francisc Șirato, *op. cit.*, p. 46.

Deși nu putem afirma că rezultatele prospecțiunilor sale au generat direct o critică novatoare, se poate considera că ele țin de acel segment al artei românești care, impunând prin calitate și mesaj artistic, a stimulat apariția unor metode de analiză plastică tot mai articulate. Fără a epuiza sursele scrierilor care i-au fost dedicate în timpul vieții, mai cu seamă după primirea sa ca membru titular în Academia Română, în 1936, dată de la care se înmulțesc cronicile și interviurile în presă, am încercat să conturăm profilul unui prim val al receptării critice, marcat de efectele mesmerizante ale artei sale.

Într-o tonalitate gravă se înscriu și paginile lui Zambaccian despre Petrașcu din studiul monografic pe care i-l dedică în 1945, ale cărui nuanțe întunecate erau poate grefate pe fundalul războiului: „Uneori pictura sa e halucinantă prin contraste; culorile par tăsnite din piroșferă; lumini telurice dau mister obiectelor. Îl văd pe artist ca pe un alchimist cu viziuni apocaliptice”²⁷.

²⁷ K.H. Zambaccian, *G. Petrașcu*, Ed. Cartea Românească, București, 1945, reluat în *Pagini despre artă*, culegere de texte și prefață de Marin Mihalache, Ed. Meridiane, București, 1965, p. 71.

PALLADY PRINTRE ROMÂNII AMERICANI

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract. The Museum of St Mary's Orthodox Church of Cleveland, Ohio shelters a wealth of paintings by Theodor Pallady, virtually unknown to the art lovers of Romania. The 48 works of art in question are mainly oil on cardboard paintings with nudes which understandably were housed but not displayed in the Parish Museum. The provenance of the paintings is the Franklin M. Gunther collection, an American diplomat posted in Bucharest who fell in love with and frequented the Romanian artistic milieu.

I had the privilege to see this Pallady collection in 1991 when I first visited Cleveland and St Mary's Orthodox Church. A few years before the collection was on the verge of being sold at auction because the parishioners needed to raise funds for some adjoining buildings. The expert commissioned to evaluate Pallady's paintings grossly underestimated them and suggested low reserves, his rationale being that Pallady's name was not to be found in any US auction catalogues and, therefore, unknown to the American art market. The estimated total amount didn't match the required funds for the real estate investment, therefore by a stroke of luck the collection was no longer scattered at the auction and lived to see another day. In the first decade of the 21st century, the Gunther collection of Pallady's works was exhibited outside the Parish Museum at the Beck Center for the Arts in Lakewood, Ohio.

Keywords: St Mary's Orthodox Church in Cleveland, Ohio, Theodor Pallady, oil on cardboard paintings, nudes.

Artistul de la a cărui naștere s-au celebrat 150 de ani a stat o lungă perioadă de viață în Franța. Totuși, nu a trecut vreodată oceanul și nu s-a întâlnit cu românii americani, așa cum s-ar putea crede din acest titlu. Dar, un număr important de lucrări semnate de el se află pe pământul Lumii Noi, în patrimoniul unei comunități românești.

Theodor Pallady este un pictor important, un artist mare ce-și are locul meritat și necontestat în panteonul plasticii naționale. Dar este și exemplul dramatic al produsului unei culturi mici, al unei culturi periferice prin plasarea geografică a României la granița de est a Europei, la Poțile Orientului („ou tout se prend à la légère”).

Departa de mine intenția de a minimaliza cultura românească. Dimpotrivă, mă număr printre aceia care am trudit pentru afirmarea ei internațională. Dar realitățile geopoliticii culturale nu pot fi trecute cu vederea. Dacă Pallady ar fi rămas în Franța ar fi fost la fel de cunoscut ca amicul său Matisse și poate chiar l-ar fi depășit în celebritate și succes pecuniar. La fel ca Theodor Aman, egal al lui Horace Vernet în compozițiile istorice și al lui William Merritt Chase în acelea intimiste, ca Nicolae Grigorescu, artist de talia lui Renoir și Pissaro sau a lui G. D. Mirea de aceea a lui John Singer Sargent, cu care a fost coleg în atelierul lui Carolus Duran, la Paris. Dar, reveniți în patria natală pentru a pune bazele unei școli și a da naștere unui stil național, nu s-au mai aflat în atenția criticilor, colecționarilor și organizatorilor de expoziții care i-ar fi putut promova. Așa că, pe plan internațional, încă din timpul vieții, dar și în posteritate...nu au cotă și sunt necunoscuți.

Am fost confruntat cu această situație tristă într-una din primele mele călătorii în SUA. Ajuns, în 1991, pe pământ american spre a organiza o expoziție de vestimentație românească, rurală și urbană, la Kent State University Museum din orașul Kent, statul Ohio, mi s-a propus să vizitez un lăcaș de cult ortodox, Biserica Sf. Maria (St. Mary's Church) din Cleveland, între timp ridicată la rangul de catedrală. În acea metropolă de pe malul Lacului Erie se află o numeroasă și unită comunitate românească, iar biserica reprezintă inima acesteia. Bătrânul paroh, părintele Vasile Hațegan, a elaborat o monografie concisă despre acea comunitate și valorile culturale pe care le deținea, intitulată *Romanian Culture in America* (Cleveland, Ohio, 1988).



Fig. 1. St. Mary's Church, Cleveland, foto ASI, 1999.



Fig. 2. St. Mary's Church, Cleveland, vedere dinspre sud, foto ASI, 1999.

Pe lângă clădirea frumoasă în elansarea ei, foarte modernă și zveltă (Fig. 1, 2) – ridicată în 1960 după planurile arhitectului Haralambie Georgescu, urmând forma unui lăcaș de cult maramureșean, din lemn¹ – biserica mai avea și câteva clădiri anexe. Într-una se afla un muzeu cu un patrimoniu bogat. Fiind vechi muzeograf și, în acel moment, director adjunct al Muzeului Municipiului București, am fost invitat să-mi spun părerea despre acea colecție. Am rămas uimit de amploarea și valoarea colecției. Dorind să păstreze vii tradițiile patriei de origine, în expunerea permanentă predominau piesele de etnografie și artă populară (covoare, scoarțe, ceramică, cioplituri în lemn, furci de tors, vârtelnițe, mobilier țăranesc, ustensile de bucătărie, fluiere, cavale și ocarine, precum și o bogată colecție de ouă încondeiate, de Paște), icoane pe lemn și pe sticlă, veșminte sacerdotale, costume țăranesti aranjate pe manechine (Fig. 3, 4). Câteva fotografii cu tematică etnografică de Iosif Berman aduceau suflul autenticității documentului iconografic pentru expoziție. Printre acestea se aflau și câteva picturi ori desene cu tematică națională: *Ciobănașul*, *Fata cu zestre*, *Car cu boi* și o schiță în cărbune pentru *Atacul de la Smârdan*, toate datorate lui Nicolae Grigorescu, un peisaj, niște *Oițe*, o *Natură statică cu portocală* și portretul unei femei numită *Lizzi*, toate executate în acuarelă de Ștefan Luchian, un *Peisaj portuar* de Lucian Grigorescu, *Peisaj din Herța* și *Fântână în Herța*, *Moldova* de Paul Verona, două peisaje de Theodor Pallady, două portrete ale donatorului *dr. O. K. Cosla*, unul în tuș de Georg Baron Löwendal și altul în ulei de Aurel Băeșu, un *Portret de bărbat cu monoclu* de Camil Ressu și, așezat la mare cinste, între peisele de artă populară, portretul generoasei donatoare *Anișoara Stan* în veșminte de sateancă, de Elie Cristoloveanu (Fig. 5). Într-o nișă, în spatele unui strai țăranesc expus pe un zâmbitor manechin de magazin de confecții din anii 60, am sesizat o acuarelă de Carol Popp de Szathmari, datată 1881,

¹ Rev. Fr. Vasile Hațegan, *Romanian Culture in America*, Cleveland, Ohio, 1988, p. 40.

reprezentând o familie de țigani. Lucrarea era așezată, neglijent, cu susul în jos și nu mai fusese atinsă de multă vreme căci păianjenii țesuseră o pânză groasă între ea și perete! Am scos la lumină acea frumoasă lucrare și am recomandat să fie plasată într-un loc vizibil fiind o operă de primă importanță pentru arta documentaristă din secolul XIX.



Fig. 3. Vedere generală din Muzeul de la St. Mary's Church, Cleveland, foto Louis Martin, 1991.



Fig. 4. Vedere din Muzeul de la St. Mary's Church, Cleveland, foto Louis Martin, 1991.

Mi s-a spus că grosul colecției de pictură se află depozitat. În monografia părintelui Hațegan erau menționate numele artiștilor de prestigiu care figurau în patrimoniul bisericii²: Constantin Daniel Rosenthal, Carol Popp de Szathmari, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Jean Al. Steriadi, Elena Popea, Camil Ressu, Iosif Iser, Nicolae Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, N. N. Tonitza, Eustațiu Stoenescu, Lucian Grigorescu, Menelas Simonidy, Alexis Macedonski, Paul Verona, Aurel Băeșu, Georg Baron Löwendal. Mi-au mai fost arătate câteva mape cu stampe sau desene originale de artiști călători prin ținuturile românești, precum Auguste Raffet, Théodore Valério, Amedeo Preziosi, Luigi Mayer. Existau câteva vase de ceramică de Nora Steraidi și sculpturi de Ion Jalea, Alexandru Călinescu, Constantin Gănescu, Alexandru Severin, Constantin Antonovici și Margareta Cossăceanu-Lavrillier. Iar în sala de ceremonii (The Social Hall), se afla impozanta *Friză a istoriei românilor*, de 30 m lungime și 1,20 m înălțime, executată de Mac Constantinescu, din aramă bătută, pentru Pavilionul Românesc de la Expoziția Universală de la New York din 1939 (New York World's Fair). După închiderea expoziției, odată cu izbucnirea războiului mondial și în urma unor încurcături cauzate de neachitarea taxei de participare, friza nu a mai putut fi returnată țării de origine. A fost încredințată părintelui John Trutza de la Cleveland și timp de 30 de ani a fost depozitată, demontată, în subsolul bisericii, fiind reasamblată și amplasată în acel spațiu în anii 70, de arhitectul Nicholas Tekushan, și restaurată de artistul Ilie Hașigan.



Fig. 5. Desene de N. Grigorescu în Muzeul de la St. Mary's Church, Cleveland, foto Louis Martin, 1991.

Doamna Virginia Martin îndeplinea, în 1991, poziția de muzeograf/custode/conservator al colecției. Soțul ei, fotograful de talent Louis Martin, mi-a oferit o seamă de imagini din muzeu. Am fost purtat de dânsa în depozit, o cameră obișnuită, fără dotările muzeotehnice potrivite unui asemenea spațiu. Între altele nu exista un minim sistem de ventilație sau aparatura de măsurare a temperaturii și umidității propice păstrării operelor de artă. Era mijlocul lunii iulie, afară erau vreo 35°C, iar în interior... puțin mai mult! Am fost surprins, spre finalul vizitei, să văd pe blatul unei mese câteva mici picături negre, lucitoare, pe care nu le observasem la venire. Am atins una dintre ele: era caldă și lipicioasă! De unde ar fi putut apărea? Am privit tavanul și, acolo, se vedeau niște pete mai mari, de aceeași nuanță, din care picurau acei stropi. Mi-am dat seama că, izolarea nefiind prea bună, căldura tropicală făcea să se topească smoala din cartonul asfaltat care era pe acoperiș. Pe lângă pereți erau stivuite picturi de Pallady. Unele nu aveau ramă și cartonul pe care fusese așternută pictura

² *Ibidem*, p. 36.

făcuse burtă din cauză că stăteau de multă vreme în acea poziție improprie, fără existența unui rastel potrivit. Suportul de carton al celei mai mari picturi, o compoziție cu nuduri, era rupt în două bucăți, două jumătăți egale. Nu am aflat cum suferise deteriorarea respectivă.

Am încercat să remediez situația și am propus să fie răsfirate, să nu mai fie așezate unele peste altele, căci acelea de dedesubt suportau presiunea acelor de deasupra și se degradau încet-încet.

Aceasta era situația în 1991. Nu mai știu care este în momentul actual. Toate aceste informații le-am extras din carnetul meu de note zilnice și le reproduc, ca atare.

Doamna Martin, decedată între timp, mi-a destăinuit atunci că unii enoriași apreciază colecția și chiar o îmbogățesc, așa cum făcea George Dobrea, unul dintre fruntașii comunității. Dar marea majoritate nu se interesau de ea și, mai mult, nu erau de acord să fie expusă, mai ales că grosul colecției de artă plastică îl constituiau cele 48 de picturi ale lui Theodor Pallady, în special nuduri. Cum să fie expuse „femei goale” într-un spațiu al bisericii, fie el chiar muzeul, aflat la oarecare distanță de zona sacră?!?! Ce păcat! Acolo era o comoară de a cărei valoare nu-și dădeau seama decât prea puțini.

Mai mult, pentru că se plănuia construirea unui nou corp pentru lărgirea spațiilor de întâlnire – de „socializare”, cum am spune azi – se decisese vinderea colecției spre a face rost de banii necesari începerii lucrărilor. Dar rezultatul a fost jalnic. Expertul uneia dintre importante case de licitație care fusese solicitat să evalueze lucrările a propus niște prețuri inacceptabil de modeste. Nu că nu s-ar fi priceput dar... Pallady nu se afla în niciun catalog de licitație și nu avea nicio cotă pe piața internațională! Expertul a recunoscut că-i plac lucrările, că sunt reușite, că ar merita mai mult, dar... artistul este un anonim pentru clientela americană!

Doamna Martin a avut amabilitatea de a-mi încredința o copie a inventarului colecției (Fig. 6, 7). Lista începea chiar cu cele 48 de opere ale lui Pallady, care proveneau din colecția lui Franklin M. Gunther, un fost consul american în România, mare amator de artă românească, la fel ca soția sa³, care adunase o impresionantă colecție, iar reședința lor din Washington, D. C., arăta ca un muzeu de cultură și civilizație tradițională⁴. În dreptul fiecărei lucrări era scrisă o sumă care varia între 150 și 300 dolari. Doar patru lucrări fuseseră prețuite ceva mai mult: o compoziție pe pânză cu 2 nuduri, având dimensiunea 145 x 90 cm, era 1 000 dolari, alte trei cu câte 500 dolari, după cum urmează: un nud, în mărime de 120 x 80 cm; *Lectura* (compoziție cu nuduri) în dimensiune de 69 x 55 cm și un portret de femeie de 145 x 95 cm. Obiecția expertului fusese și faptul că majoritatea picturilor erau pe carton, nu pe pânză și acest lucru scădea prețul. În total, lucrările semnate de Pallady ar fi adus un modest beneficiu de doar 10.050 dolari. Nici alți artiști nu fuseseră prețuiți la cote mai înalte: acuarela lui Szathmari, pe care o depistasem eu în acel ungher, era cotate la 300 dolari.

Mai departe nu am pierdut timpul să calculez sumele propuse pentru celelalte obiecte, ci am preluat totalul găsit înscris pe respectivul inventar ca fiind 105.185 dolari, ceea ce era mult prea puțin pentru o construcție de anvergura celei dorită de enoriași. Așa că, spre norocul culturii naționale de peste mări, picturile lui Pallady și celelalte lucrări de valoare din acea colecție au fost salvate de la o iminentă pierdere prin valorificare...

Pentru a atrage atenția enoriașilor asupra valorii colecției, am propus să conferențiez despre arta românească și autorii reprezentativi din patrimoniul parohiei. În foaia informativă a bisericii, *The Weekly Bulletin of St. Mary's Orthodox Church* Vol. 34, No. 30 din 21 iulie 1991 a fost anunțată expunerea mea, programată luni 22 iulie, la orele 19, ce avea să se desfășoare în spațiul cultural al parohiei (Cultural Building). În anunț se specifica: „(...) a Special Presentation will be held, with regard to the art values contained in our Church Museum” (Fig. 8). Făcând un excurs în arta de șevalet din secolele XIX și XX, am evidențiat faptul că muzeul deține opere ale celor mai reprezentativi artiști români. Iar acestea trebuie expuse public, trebuie cunoscute și ar fi oportună elaborarea un catalog destinat tipăririi. Audiența, entuziasată, era formată în mod special din doamne vârstnice, unele emigrate recent, altele demult ori chiar născute în Statele Unite, dar toate vorbind încă bine românește. Așa că nu a trebuit să conferențiez în limba engleză, ci în limba natală. Părintele Hațegan mi-a oferit cartea amintită mai sus și, foarte volubil și glumeț, mi-a reprodus fragmente de dialog dintre primii emgranți români care preluau termeni americani pe care nu-i cunoșteau și-i amestecau într-un

³ Louise Hunnewell Gunther, recăsătorită, în 1954, cu jurnalistul, scriitorul și omul politic Mihail Fărcășanu (1907–1987), președinte al Tineretului Național Liberal (1936–1947), reporter de front în Campania din Est (1943–1944), redactor-șef al periodicului *Viitorul* (1944–1946). În pericol de a fi arestat, Fărcășanu, împreună cu prima soție Pia (n. Pillat) și Vintilă V. Brătianu reușesc să părăsească, clandestin, țara cu ajutorul curajosului pilot Matei „Băzu” Cantacuzino, într-un zbor periculos peste Adriatică. S-a stabilit la New York și a activat în cercurile exilului românesc. După moartea celei de-a doua soții, fosta doamnă Gunther, Fărcășanu este cel care donează colecția Gunther Bisericii Sf. Maria din Cleveland.

⁴ Rev. Fr. Vasile Hațegan, *op. cit.*, p. 85.

jargon sui-generis, de genul „seara stăm pe porci [porch] și mâncăm paie [pie]”. Conferința a fost bine primită, mi-au fost puse multe întrebări. Părea că enoriașii prezenți fuseseră convinși de importanța colecției lor și de necesitatea de a o păstra în condiții potrivite și de a o expune.

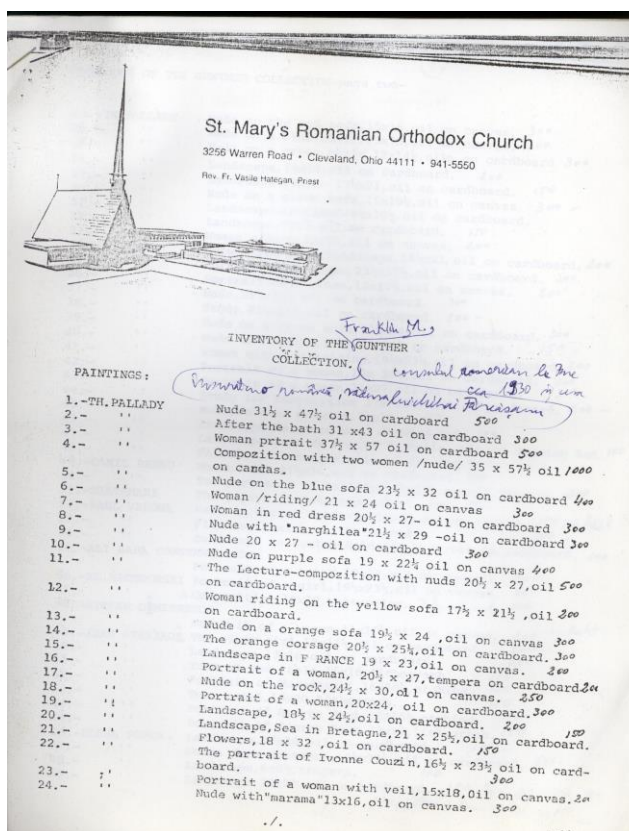


Fig. 6. Inventarul colecției de la St. Mary, p. 1, 1991.

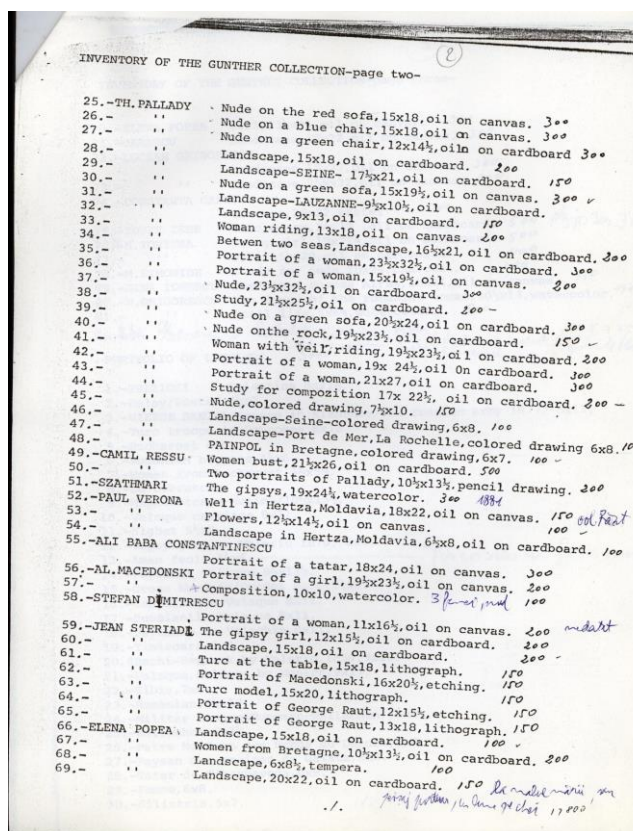


Fig. 7. Inventarul colecției de la St. Mary, p. 2, 1991.

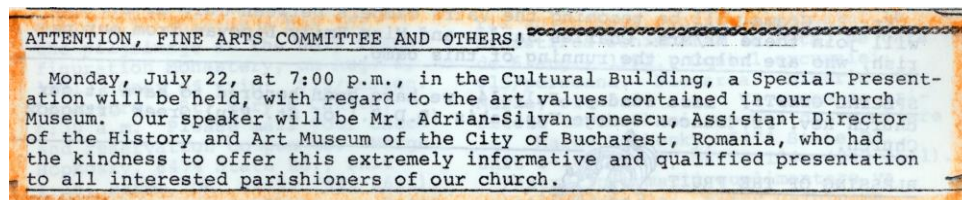


Fig. 8. Anunț pentru o expunere despre arta românească în The Weekly Bulletin of St. Mary's Orthodox Church, vol. 34, no. 30 din 21 iulie 1991.

Revenit în toamna aceluiași an la Cleveland, pe 30 octombrie am mers, însoțit de George Dobrea – persoană cu mare autoritate în rândul enoriașilor și efor al bisericii – și am imortalizat, pe o casetă video, întreaga colecție depozitată, cu precădere picturile lui Pallady, necunoscute în România. Intenționasem să ofer acea casetă Televiziunii Române pentru a sluji ca bază pentru un film documentar, dar, în acei ani tulburi de tranziție și acomodare cu democrația, nu prea era loc pentru emisiuni culturale și proiectul a fost abandonat. Iar casetele video au ieșit, între timp, din uz... Este, totuși, un document de maximă importanță pe care l-am digitizat recent și din care am extras câteva stop-cadre, spre a ilustra această notă (Fig. 9–16). Între lucrări figura și un foarte reușit dublu portret, față și profil, al lui Pallady executat de Camil Ressu (Fig. 17). Chiar dacă, din punct de vedere calitativ, imaginile ce le dăm publicității lasă mult de dorit, consider că este un bun prilej de a face cunoscute câteva dintre picturile artistului aflate în patrimoniul parohial.

Filmarea a fost efectuată de George Dobrea care a imortalizat și umila mea persoană în timp ce selectam picturile și le așezam în lumina potrivită pentru a fi surprinse pe peliculă (Fig. 18) sau împreună cu proaspătul nou paroh, părintele Remus Grama, sosit în depozit să ne dea o mână de ajutor (Fig. 19).



Fig. 9. Th. Pallady, Nud cu narghilea.



Fig. 10. Th. Pallady, Nud.



Fig. 11. Th. Pallady, Nud pe sofa purpurie.



Fig. 12. Th. Pallady, Lectura.



Fig. 13. Th. Pallady, Compoziție cu două nuduri.



Fig. 14. Th. Pallady, Nud pe sofa oranj.

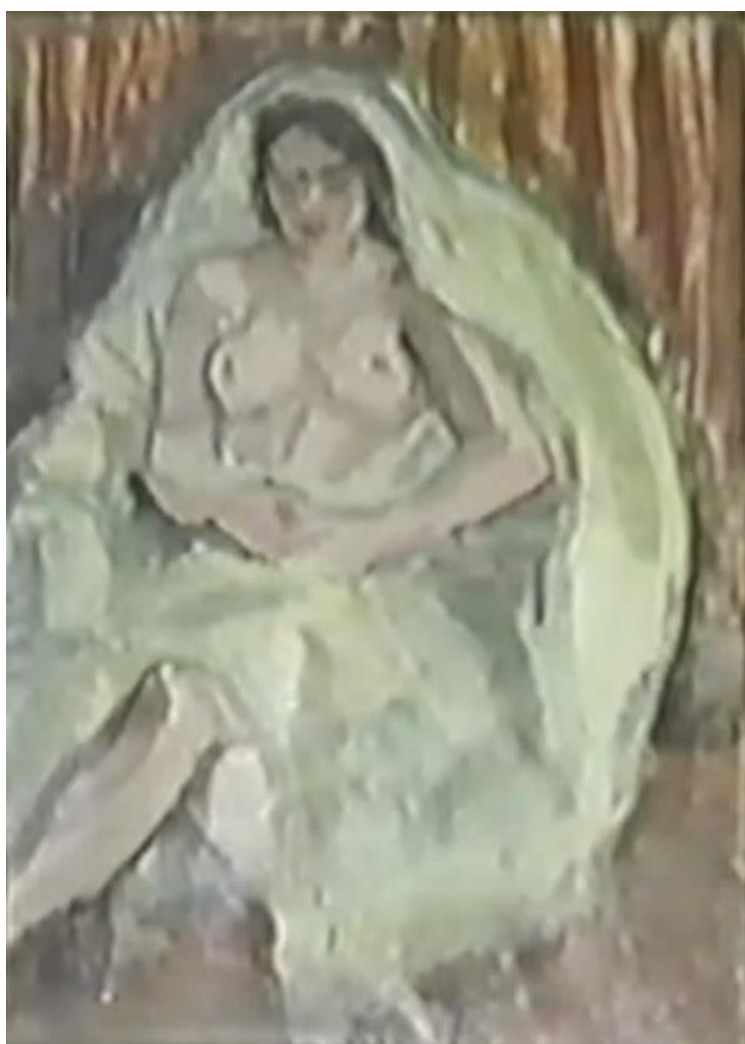


Fig. 15. Th. Pallady, Nud cu maramă.



Fig. 16. Th. Pallady, Peisaj pe malul Senei.

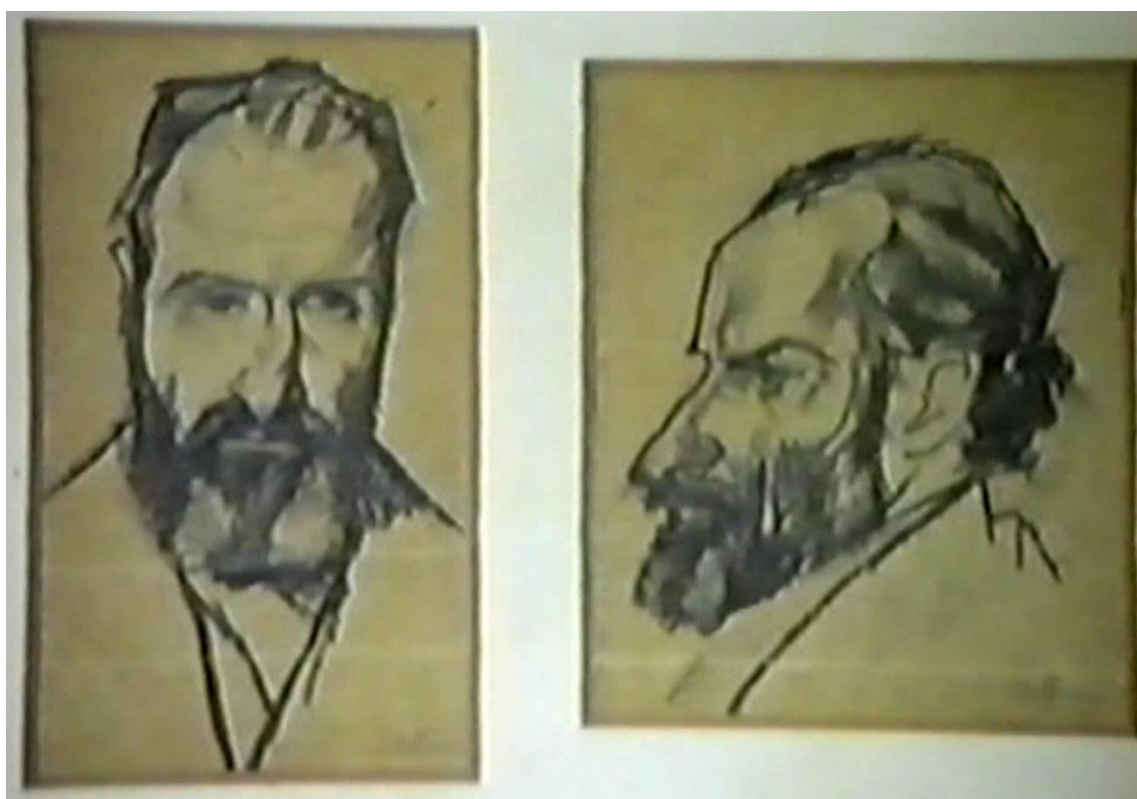


Fig. 17. Camil Ressu, Două portrete ale lui Th. Pallady.



Fig. 18. Adrian-Silvan Ionescu pregătind pentru filmare un tablou de Pallady, stop-cadru din film, 30 octombrie 1991.



Fig. 19. Părintele Remus Grama, parohul bisericii Sf. Maria și Adrian-Silvan Ionescu, 30 octombrie 1991.

Am mai ajuns la Biserica Sf. Maria și în 1999, chiar în ziua marelui praznic al Nașterii Maicii Domnului de pe 8 septembrie, dar atunci am asistat doar la slujbă fără a mai merge la muzeu sau în depozit. Cu acea ocazie am făcut mai multe fotografii ale exteriorului lăcașului.

În anul 2006, doamna Dorothy Wilson, directoarea colecțiilor de la Kent State University Museum – instituție dedicată modei și a istoriei costumului – a fost rugată să se ocupe de fișarea colecției parohiale. S-a achitat exemplar de sarcină, chiar dacă a întâmpinat multă adversitate din partea celor care nu prețuiau exponatele. La sugestia și prin contribuția substanțială a lui George Dobrea, în perioada următoare, a fost organizată o expoziție de pictură românească provenind din colecția muzeului la Beck Center for the Arts din Lakewood, Ohio, o suburbie a orașului Cleveland. Astfel, nudurile și peisajele lui Pallady au putut fi admirate și cunoscute de un public larg, nu doar de enoriașii de la St. Mary's Orthodox Church.

Aceasta este povestea operei lui Pallady de peste ocean care, prin aburul celor 30 de ani scurși de când am luat contact cu ea, mi-a revenit în minte cu ocazia recente aniversări a marelui pictor român.

PALLADY PRINTRE ROMÂNII AMERICANI

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Abstract. The Museum of St Mary's Orthodox Church of Cleveland, Ohio shelters a wealth of paintings by Theodor Pallady, virtually unknown to the art lovers of Romania. The 48 works of art in question are mainly oil on cardboard paintings with nudes which understandably were housed but not displayed in the Parish Museum. The provenance of the paintings is the Franklin M. Gunther collection, an American diplomat posted in Bucharest who fell in love with and frequented the Romanian artistic milieu.

I had the privilege to see this Pallady collection in 1991 when I first visited Cleveland and St Mary's Orthodox Church. A few years before the collection was on the verge of being sold at auction because the parishioners needed to raise funds for some adjoining buildings. The expert commissioned to evaluate Pallady's paintings grossly underestimated them and suggested low reserves, his rationale being that Pallady's name was not to be found in any US auction catalogues and, therefore, unknown to the American art market. The estimated total amount didn't match the required funds for the real estate investment, therefore by a stroke of luck the collection was no longer scattered at the auction and lived to see another day. In the first decade of the 21st century, the Gunther collection of Pallady's works was exhibited outside the Parish Museum at the Beck Center for the Arts in Lakewood, Ohio.

Keywords: St Mary's Orthodox Church in Cleveland, Ohio, Theodor Pallady, oil on cardboard paintings, nudes.

Artistul de la a cărui naștere s-au celebrat 150 de ani a stat o lungă perioadă de viață în Franța. Totuși, nu a trecut vreodată oceanul și nu s-a întâlnit cu românii americani, așa cum s-ar putea crede din acest titlu. Dar, un număr important de lucrări semnate de el se află pe pământul Lumii Noi, în patrimoniul unei comunități românești.

Theodor Pallady este un pictor important, un artist mare ce-și are locul meritat și necontestat în panteonul plasticii naționale. Dar este și exemplul dramatic al produsului unei culturi mici, al unei culturi periferice prin plasarea geografică a României la granița de est a Europei, la Porțile Orientului („ou tout se prend à la légère”).

Departa de mine intenția de a minimaliza cultura românească. Dimpotrivă, mă număr printre aceia care am trudit pentru afirmarea ei internațională. Dar realitățile geopoliticii culturale nu pot fi trecute cu vederea. Dacă Pallady ar fi rămas în Franța ar fi fost la fel de cunoscut ca amicul său Matisse și poate chiar l-ar fi depășit în celebritate și succes pecuniar. La fel ca Theodor Aman, egal al lui Horace Vernet în compozițiile istorice și al lui William Merritt Chase în acelea intimiste, ca Nicolae Grigorescu, artist de talia lui Renoir și Pissaro sau a lui G. D. Mirea de aceea a lui John Singer Sargent, cu care a fost coleg în atelierul lui Carolus Duran, la Paris. Dar, reveniți în patria natală pentru a pune bazele unei școli și a da naștere unui stil național, nu s-au mai aflat în atenția criticilor, colecționarilor și organizatorilor de expoziții care i-ar fi putut promova. Așa că, pe plan internațional, încă din timpul vieții, dar și în posteritate...nu au cotă și sunt necunoscuți.

Am fost confruntat cu această situație tristă într-una din primele mele călătorii în SUA. Ajuns, în 1991, pe pământ american spre a organiza o expoziție de vestimentație românească, rurală și urbană, la Kent State University Museum din orașul Kent, statul Ohio, mi s-a propus să vizitez un lăcaș de cult ortodox, Biserica Sf. Maria (St. Mary's Church) din Cleveland, între timp ridicată la rangul de catedrală. În acea metropolă de pe malul Lacului Erie se află o numeroasă și unită comunitate românească, iar biserica reprezintă inima acesteia. Bătrânul paroh, părintele Vasile Hațegan, a elaborat o monografie concisă despre acea comunitate și valorile culturale pe care le deținea, intitulată *Romanian Culture in America* (Cleveland, Ohio, 1988).



Fig. 1. St. Mary's Church, Cleveland, foto ASI, 1999.



Fig. 2. St. Mary's Church, Cleveland, vedere dinspre sud, foto ASI, 1999.

Pe lângă clădirea frumoasă în elansarea ei, foarte modernă și zveltă (Fig. 1, 2) – ridicată în 1960 după planurile arhitectului Haralambie Georgescu, urmând forma unui lăcaș de cult maramureșean, din lemn¹ – biserica mai avea și câteva clădiri anexe. Într-una se afla un muzeu cu un patrimoniu bogat. Fiind vechi muzeograf și, în acel moment, director adjunct al Muzeului Municipiului București, am fost invitat să-mi spun părerea despre acea colecție. Am rămas uimit de amploarea și valoarea colecției. Dorind să păstreze vii tradițiile patriei de origine, în expunerea permanentă predominau piesele de etnografie și artă populară (covoare, scoarțe, ceramică, cioplituri în lemn, furci de tors, vârtelnițe, mobilier țăranesc, ustensile de bucătărie, fluiere, cavale și ocarine, precum și o bogată colecție de ouă încondeiate, de Paște), icoane pe lemn și pe sticlă, veșminte sacerdotale, costume țăranesti aranjate pe manechine (Fig. 3, 4). Câteva fotografii cu tematică etnografică de Iosif Berman aduceau suflul autenticității documentului iconografic pentru expoziție. Printre acestea se aflau și câteva picturi ori desene cu tematică națională: *Ciobănașul*, *Fata cu zestre*, *Car cu boi* și o schiță în cărbune pentru *Atacul de la Smârdan*, toate datorate lui Nicolae Grigorescu, un peisaj, niște *Oițe*, o *Natură statică cu portocală* și portretul unei femei numită *Lizzi*, toate executate în acuarelă de Ștefan Luchian, un *Peisaj portuar* de Lucian Grigorescu, *Peisaj din Herța* și *Fântână în Herța*, *Moldova* de Paul Verona, două peisaje de Theodor Pallady, două portrete ale donatorului *dr. O. K. Cosla*, unul în tuș de Georg Baron Löwendal și altul în ulei de Aurel Băeșu, un *Portret de bărbat cu monoclu* de Camil Ressu și, așezat la mare cinste, între peisele de artă populară, portretul generoasei donatoare *Anișoara Stan* în veșminte de sateancă, de Elie Cristoloveanu (Fig. 5). Într-o nișă, în spatele unui strai țăranesc expus pe un zâmbitor manechin de magazin de confecții din anii 60, am sesizat o acuarelă de Carol Popp de Szathmari, datată 1881,

¹ Rev. Fr. Vasile Hațegan, *Romanian Culture in America*, Cleveland, Ohio, 1988, p. 40.

reprezentând o familie de țigani. Lucrarea era așezată, neglijent, cu susul în jos și nu mai fusese atinsă de multă vreme căci păianjenii țesuseră o pânză groasă între ea și perete! Am scos la lumină acea frumoasă lucrare și am recomandat să fie plasată într-un loc vizibil fiind o operă de primă importanță pentru arta documentaristă din secolul XIX.



Fig. 3. Vedere generală din Muzeul de la St. Mary's Church, Cleveland, foto Louis Martin, 1991.



Fig. 4. Vedere din Muzeul de la St. Mary's Church, Cleveland, foto Louis Martin, 1991.

Mi s-a spus că grosul colecției de pictură se află depozitat. În monografia părintelui Hațegan erau menționate numele artiștilor de prestigiu care figurau în patrimoniul bisericii²: Constantin Daniel Rosenthal, Carol Popp de Szathmari, Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Theodor Pallady, Jean Al. Steriadi, Elena Popea, Camil Ressu, Iosif Iser, Nicolae Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, N. N. Tonitza, Eustațiu Stoenescu, Lucian Grigorescu, Menelas Simonidy, Alexis Macedonski, Paul Verona, Aurel Băeșu, Georg Baron Löwendal. Mi-au mai fost arătate câteva mape cu stampe sau desene originale de artiști călători prin ținuturile românești, precum Auguste Raffet, Théodore Valério, Amedeo Preziosi, Luigi Mayer. Existau câteva vase de ceramică de Nora Steraidi și sculpturi de Ion Jalea, Alexandru Călinescu, Constantin Gănescu, Alexandru Severin, Constantin Antonovici și Margareta Cossăceanu-Lavrillier. Iar în sala de ceremonii (The Social Hall), se afla impozanta *Friză a istoriei românilor*, de 30 m lungime și 1,20 m înălțime, executată de Mac Constantinescu, din aramă bătută, pentru Pavilionul Românesc de la Expoziția Universală de la New York din 1939 (New York World's Fair). După închiderea expoziției, odată cu izbucnirea războiului mondial și în urma unor încurcături cauzate de neachitarea taxei de participare, friza nu a mai putut fi returnată țării de origine. A fost încredințată părintelui John Trutza de la Cleveland și timp de 30 de ani a fost depozitată, demontată, în subsolul bisericii, fiind reasamblată și amplasată în acel spațiu în anii 70, de arhitectul Nicholas Tekushan, și restaurată de artistul Ilie Hașigan.



Fig. 5. Desene de N. Grigorescu în Muzeul de la St. Mary's Church, Cleveland, foto Louis Martin, 1991.

Doamna Virginia Martin îndeplinea, în 1991, poziția de muzeograf/custode/conservator al colecției. Soțul ei, fotograful de talent Louis Martin, mi-a oferit o seamă de imagini din muzeu. Am fost purtat de dânsa în depozit, o cameră obișnuită, fără dotările muzeotehnice potrivite unui asemenea spațiu. Între altele nu exista un minim sistem de ventilație sau aparatura de măsurare a temperaturii și umidității propice păstrării operelor de artă. Era mijlocul lunii iulie, afară erau vreo 35°C, iar în interior... puțin mai mult! Am fost surprins, spre finalul vizitei, să văd pe blatul unei mese câteva mici picături negre, lucitoare, pe care nu le observasem la venire. Am atins una dintre ele: era caldă și lipicioasă! De unde ar fi putut apărea? Am privit tavanul și, acolo, se vedeau niște pete mai mari, de aceeași nuanță, din care picurau acei stropi. Mi-am dat seama că, izolarea nefiind prea bună, căldura tropicală făcea să se topească smoala din cartonul asfaltat care era pe acoperiș. Pe lângă pereți erau stivuite picturi de Pallady. Unele nu aveau ramă și cartonul pe care fusese așternută pictura

² *Ibidem*, p. 36.

făcuse burtă din cauză că stăteau de multă vreme în acea poziție improprie, fără existența unui rastel potrivit. Suportul de carton al celei mai mari picturi, o compoziție cu nuduri, era rupt în două bucăți, două jumătăți egale. Nu am aflat cum suferise deteriorarea respectivă.

Am încercat să remediez situația și am propus să fie răsfirate, să nu mai fie așezate unele peste altele, căci acelea de dedesubt suportau presiunea acelor de deasupra și se degradau încet-încet.

Aceasta era situația în 1991. Nu mai știu care este în momentul actual. Toate aceste informații le-am extras din carnetul meu de note zilnice și le reproduc, ca atare.

Doamna Martin, decedată între timp, mi-a destăinuit atunci că unii enoriași apreciază colecția și chiar o îmbogățesc, așa cum făcea George Dobrea, unul dintre fruntașii comunității. Dar marea majoritate nu se interesau de ea și, mai mult, nu erau de acord să fie expusă, mai ales că grosul colecției de artă plastică îl constituiau cele 48 de picturi ale lui Theodor Pallady, în special nuduri. Cum să fie expuse „femei goale” într-un spațiu al bisericii, fie el chiar muzeul, aflat la oarecare distanță de zona sacră?!?! Ce păcat! Acolo era o comoară de a cărei valoare nu-și dădeau seama decât prea puțini.

Mai mult, pentru că se plănuia construirea unui nou corp pentru lărgirea spațiilor de întâlnire – de „socializare”, cum am spune azi – se decisese vinderea colecției spre a face rost de banii necesari începerii lucrărilor. Dar rezultatul a fost jalnic. Expertul uneia dintre importante case de licitație care fusese solicitat să evalueze lucrările a propus niște prețuri inacceptabil de modeste. Nu că nu s-ar fi priceput dar... Pallady nu se afla în niciun catalog de licitație și nu avea nicio cotă pe piața internațională! Expertul a recunoscut că-i plac lucrările, că sunt reușite, că ar merita mai mult, dar... artistul este un anonim pentru clientela americană!

Doamna Martin a avut amabilitatea de a-mi încredința o copie a inventarului colecției (Fig. 6, 7). Lista începea chiar cu cele 48 de opere ale lui Pallady, care proveneau din colecția lui Franklin M. Gunther, un fost consul american în România, mare amator de artă românească, la fel ca soția sa³, care adunase o impresionantă colecție, iar reședința lor din Washington, D. C., arăta ca un muzeu de cultură și civilizație tradițională⁴. În dreptul fiecărei lucrări era scrisă o sumă care varia între 150 și 300 dolari. Doar patru lucrări fuseseră prețuite ceva mai mult: o compoziție pe pânză cu 2 nuduri, având dimensiunea 145 x 90 cm, era 1 000 dolari, alte trei cu câte 500 dolari, după cum urmează: un nud, în mărime de 120 x 80 cm; *Lectura* (compoziție cu nuduri) în dimensiune de 69 x 55 cm și un portret de femeie de 145 x 95 cm. Obiecția expertului fusese și faptul că majoritatea picturilor erau pe carton, nu pe pânză și acest lucru scădea prețul. În total, lucrările semnate de Pallady ar fi adus un modest beneficiu de doar 10.050 dolari. Nici alți artiști nu fuseseră prețuiți la cote mai înalte: acuarela lui Szathmari, pe care o depistasem eu în acel ungher, era cotate la 300 dolari.

Mai departe nu am pierdut timpul să calculez sumele propuse pentru celelalte obiecte, ci am preluat totalul găsit înscris pe respectivul inventar ca fiind 105.185 dolari, ceea ce era mult prea puțin pentru o construcție de anvergura celei dorită de enoriași. Așa că, spre norocul culturii naționale de peste mări, picturile lui Pallady și celelalte lucrări de valoare din acea colecție au fost salvate de la o iminentă pierdere prin valorificare...

Pentru a atrage atenția enoriașilor asupra valorii colecției, am propus să conferențiez despre arta românească și autorii reprezentativi din patrimoniul parohiei. În foaia informativă a bisericii, *The Weekly Bulletin of St. Mary's Orthodox Church* Vol. 34, No. 30 din 21 iulie 1991 a fost anunțată expunerea mea, programată luni 22 iulie, la orele 19, ce avea să se desfășoare în spațiul cultural al parohiei (Cultural Building). În anunț se specifica: „(...) a Special Presentation will be held, with regard to the art values contained in our Church Museum” (Fig. 8). Făcând un excurs în arta de șevalet din secolele XIX și XX, am evidențiat faptul că muzeul deține opere ale celor mai reprezentativi artiști români. Iar acestea trebuie expuse public, trebuie cunoscute și ar fi oportună elaborarea un catalog destinat tipăririi. Audiența, entuziasată, era formată în mod special din doamne vârstnice, unele emigrate recent, altele demult ori chiar născute în Statele Unite, dar toate vorbind încă bine românește. Așa că nu a trebuit să conferențiez în limba engleză, ci în limba natală. Părintele Hațegan mi-a oferit cartea amintită mai sus și, foarte volubil și glumeț, mi-a reprodus fragmente de dialog dintre primii emgranți români care preluau termeni americani pe care nu-i cunoșteau și-i amestecau într-un

³ Louise Hunnewell Gunther, recăsătorită, în 1954, cu jurnalistul, scriitorul și omul politic Mihail Fărcășanu (1907–1987), președinte al Tineretului Național Liberal (1936–1947), reporter de front în Campania din Est (1943–1944), redactor-șef al periodicului *Viitorul* (1944–1946). În pericol de a fi arestat, Fărcășanu, împreună cu prima soție Pia (n. Pillat) și Vintilă V. Brătianu reușesc să părăsească, clandestin, țara cu ajutorul curajosului pilot Matei „Băzu” Cantacuzino, într-un zbor periculos peste Adriatică. S-a stabilit la New York și a activat în cercul exilului românesc. După moartea celei de-a doua soții, fosta doamnă Gunther, Fărcășanu este cel care donează colecția Gunther Bisericii Sf. Maria din Cleveland.

⁴ Rev. Fr. Vasile Hațegan, *op. cit.*, p. 85.

jargon sui-generis, de genul „seara stăm pe porci [porch] și mâncăm paie [pie]”. Conferința a fost bine primită, mi-au fost puse multe întrebări. Părea că enoriașii prezenți fuseseră convinși de importanța colecției lor și de necesitatea de a o păstra în condiții potrivite și de a o expune.

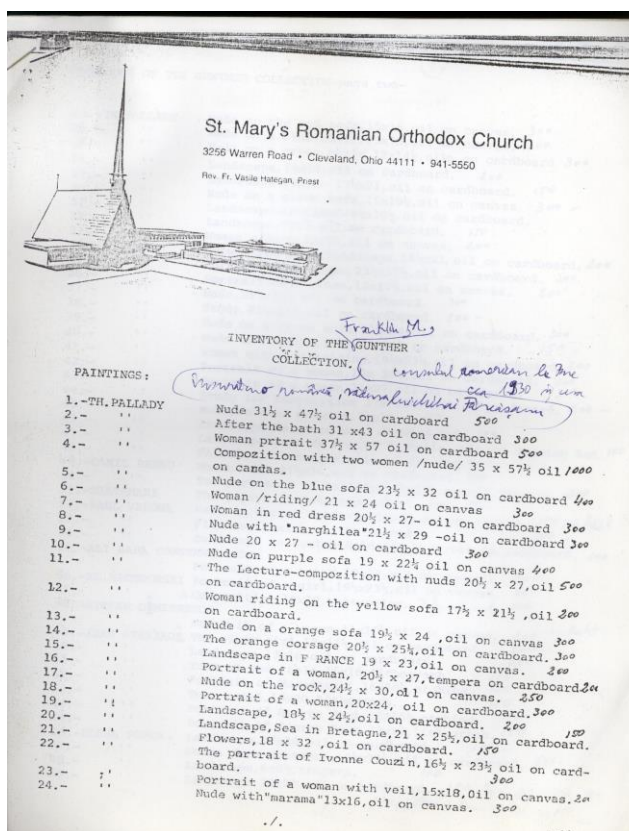


Fig. 6. Inventarul colecției de la St. Mary, p. 1, 1991.

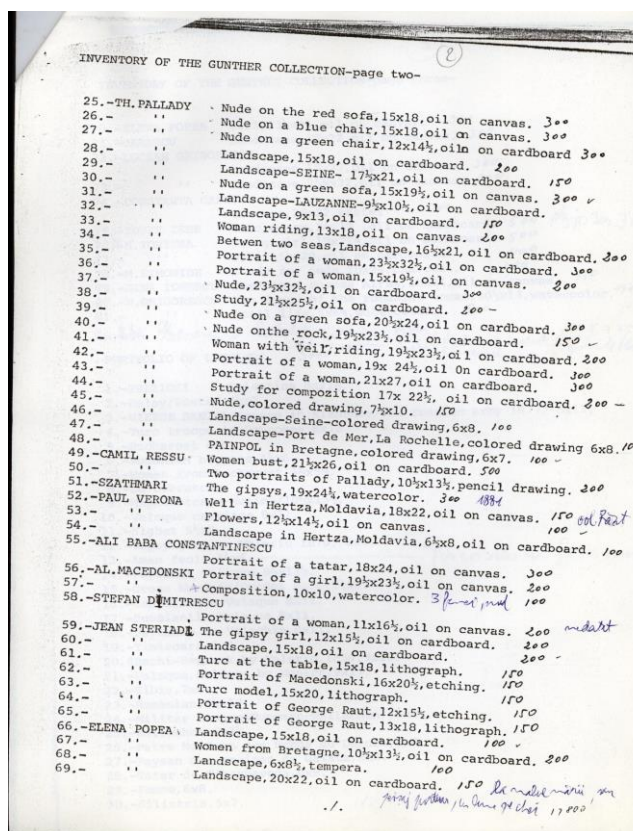


Fig. 7. Inventarul colecției de la St. Mary, p. 2, 1991.

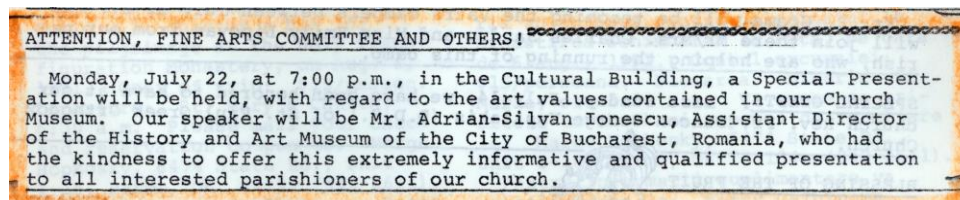


Fig. 8. Anunț pentru o expunere despre arta românească în The Weekly Bulletin of St. Mary's Orthodox Church, vol. 34, no. 30 din 21 iulie 1991.

Revenit în toamna aceluiași an la Cleveland, pe 30 octombrie am mers, însoțit de George Dobrea – persoană cu mare autoritate în rândul enoriașilor și efor al bisericii – și am immortalizat, pe o casetă video, întreaga colecție depozitată, cu precădere picturile lui Pallady, necunoscute în România. Intenționasem să ofer acea casetă Televiziunii Române pentru a sluji ca bază pentru un film documentar, dar, în acei ani tulburi de tranziție și acomodare cu democrația, nu prea era loc pentru emisiuni culturale și proiectul a fost abandonat. Iar casetele video au ieșit, între timp, din uz... Este, totuși, un document de maximă importanță pe care l-am digitizat recent și din care am extras câteva stop-cadre, spre a ilustra această notă (Fig. 9–16). Între lucrări figura și un foarte reușit dublu portret, față și profil, al lui Pallady executat de Camil Ressu (Fig. 17). Chiar dacă, din punct de vedere calitativ, imaginile ce le dăm publicității lasă mult de dorit, consider că este un bun prilej de a face cunoscute câteva dintre picturile artistului aflate în patrimoniul parohial.

Filmarea a fost efectuată de George Dobrea care a immortalizat și umila mea persoană în timp ce selectam picturile și le așezam în lumina potrivită pentru a fi surprinse pe peliculă (Fig. 18) sau împreună cu proaspătul nou paroh, părintele Remus Grama, sosit în depozit să ne dea o mână de ajutor (Fig. 19).



Fig. 9. Th. Pallady, Nud cu narghilea.



Fig. 10. Th. Pallady, Nud.



Fig. 11. Th. Pallady, Nud pe sofa purpurie.



Fig. 12. Th. Pallady, Lectura.



Fig. 13. Th. Pallady, Compoziție cu două nuduri.



Fig. 14. Th. Pallady, Nud pe sofa oranj.

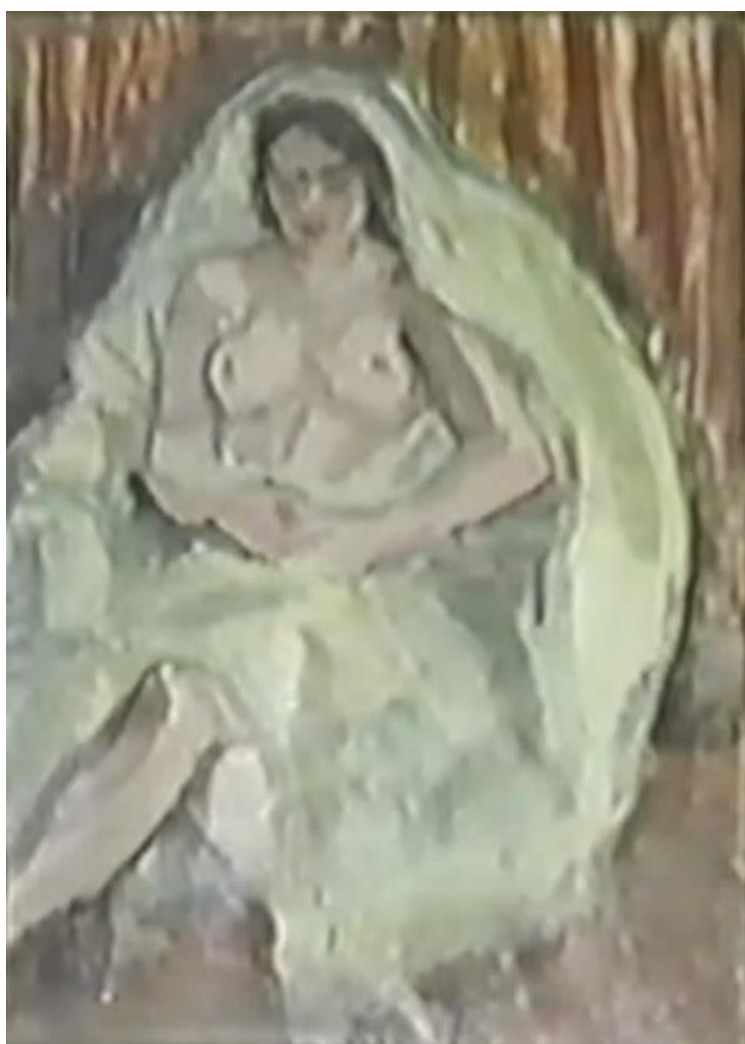


Fig. 15. Th. Pallady, Nud cu maramă.



Fig. 16. Th. Pallady, Peisaj pe malul Senei.

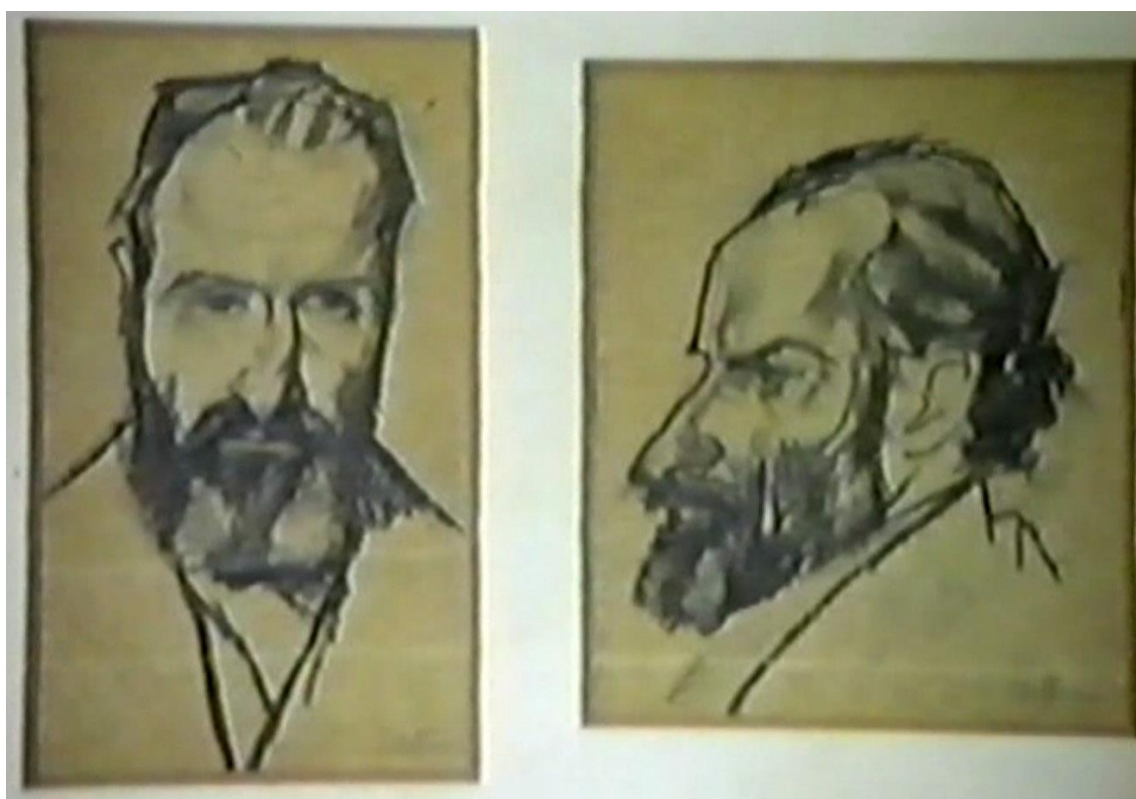


Fig. 17. Camil Ressu, Două portrete ale lui Th. Pallady.



Fig. 18. Adrian-Silvan Ionescu pregătind pentru filmare un tablou de Pallady, stop-cadru din film, 30 octombrie 1991.



Fig. 19. Părintele Remus Grama, parohul bisericii Sf. Maria și Adrian-Silvan Ionescu, 30 octombrie 1991.

Am mai ajuns la Biserica Sf. Maria și în 1999, chiar în ziua marelui praznic al Nașterii Maicii Domnului de pe 8 septembrie, dar atunci am asistat doar la slujbă fără a mai merge la muzeu sau în depozit. Cu acea ocazie am făcut mai multe fotografii ale exteriorului lăcașului.

În anul 2006, doamna Dorothy Wilson, directoarea colecțiilor de la Kent State University Museum – instituție dedicată modei și a istoriei costumului – a fost rugată să se ocupe de fișarea colecției parohiale. S-a achitat exemplar de sarcină, chiar dacă a întâmpinat multă adversitate din partea celor care nu prețuiau exponatele. La sugestia și prin contribuția substanțială a lui George Dobrea, în perioada următoare, a fost organizată o expoziție de pictură românească provenind din colecția muzeului la Beck Center for the Arts din Lakewood, Ohio, o suburbie a orașului Cleveland. Astfel, nudurile și peisajele lui Pallady au putut fi admirate și cunoscute de un public larg, nu doar de enoriașii de la St. Mary's Orthodox Church.

Aceasta este povestea operei lui Pallady de peste ocean care, prin aburul celor 30 de ani scurși de când am luat contact cu ea, mi-a revenit în minte cu ocazia recente aniversări a marelui pictor român.

DESPRE GENEALOGIA LUI REMUS NICULESCU¹

de MIHAI SORIN RĂDULESCU²

Résumé. L'historien de l'art Remus Niculescu (1927–2005) a organisé le Cabinet d'Estampes de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine et quelques années plus tard il est devenu chercheur et ensuite directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art «G. Oprescu». Fils d'un officier supérieur de l'armée royale roumaine, Remus Niculescu avait une grand-mère anglaise, du côté paternel: Eugenie Blanche Walton mariée Niculescu. De même, l'historien de l'art était l'arrière – petit – fils de l'homme de lettres moldave Gheorghe Missail (+ 1906).

Remus Niculescu descendait aussi d'un boyard notable de l'ancien district d'Olt, Constantin le «șetrar» de Stoicănești. Celui – ci avec son épouse Anghelina – soeur de Hristodor Caracostea, le grand – père de l'historien littéraire Dumitru Caracostea – ont fondé l'ancienne église de ce village. Leur descendants du côté féminine, la famille Fântâneau de Slatina, apparentée de manière proche à Remus Niculescu, a été l'une des familles notables de cette ville.

Le prénom de l'historien de l'art provenait de celui de son oncle, l'architecte Remus Iliescu. Dans son arbre généalogique du côté maternel on trouve des personnalités scientifiques et culturelles tels l'helléniste Constantin Litzica, le biologiste Radu Codreanu, le médecin Petre Harnagea et d'autres. L'une des épouses de l'historien de l'art, née Ioana Gărdescu, a également été mariée au metteur en scène Liviu Ciulei.

Keywords: Fântâneau family, Caracostea family, the boyard Constantin ot Stoicănești, Gheorghe Missail, architect Remus Iliescu.

Pe regretatul istoric de artă Remus Niculescu (1927–2005) l-am cunoscut, din păcate, destul de puțin. L-am vizitat o singură dată la începutul anului 2001, acasă, în apartamentul său de la etajul X al unui bloc din cartierul Balta Albă, situat în imediata vecinătate a cinematografului Gloria. A fost o conversație interesantă, centrată în bună măsură pe cunoștințele sale despre propriii strămoși. Am luat notițe pe care le înfățișez în prezenta comunicare, alături de alte date pe care mi le-a împărtășit unul dintre fiii săi, antropologul Alexandru (Alec) Niculescu, alte rude ale lor, precum și date rezultate din propriile mele cercetări. Remus Niculescu nu mai era în 2001 directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, dar avea un spirit vioi, plin de energie intelectuală și de o curiozitate îndreptată în multe direcții. Din păcate, de propria genealogie nu părea să fi fost prea interesat. Sau poate că mulții ani trăiți în regimul totalitar îl făcuseră să nu dorească să se mai gândească sau să vorbească prea mult despre originea și înrudirile sale.

Remus Niculescu a făcut parte din ceea ce s-ar putea numi generația de sacrificiu. Cu aproape zece ani mai tânăr decât Alexandru Paleologu, la instaurarea regimului totalitar trecea de la liceu la universitate, având însă șansa întâlnirii cu o sumedenie de intelectuali formați și afirmați înaintea sau în timpul perioadei interbelice. După anii de încarcerare a urmat slujba la Biblioteca Academiei și apoi cea de la Institutul de Istoria Artei, amândouă fiind instituții în care se refugiaseră – ca și în alte institute de cercetare ale Academiei – numeroși „foști”, adică figuri ale vieții culturale și politice de dinaintea regimului nou instaurat. Întemeietorul și directorul Institutului de Istoria Artei – l-am numit firește pe George Oprescu – a angajat și a încurajat numeroși cercetători valoroși neținând seamă de dosarul lor „nesănătos”. Printre discipolii lui George Oprescu s-a numărat și Remus Niculescu, care a devenit el însuși directorul Institutului, la începutul anilor '90, așadar abia după Revoluție. În același context de liberalizare și de recuperare intelectuală, Institutul de Istorie „N. Iorga” era condus de către istoricii Șerban Papacostea și Paul Cernovodeanu, iar Institutul de Studii

¹ Comunicare prezentată la Sesiunea de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medieval și premoderne din România”, ediția a XVIII-a, 28–29 aprilie 2022. Și pe această cale mulțumesc dlor prof. dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și prof. dr. Constantin I. Ciobanu, secretarul său științific și organizatorul sesiunii, pentru faptul că mi-au găzduit cu bunăvoință și amabilitate această comunicare.

² Prof. univ. dr. la Facultatea de Istorie a Universității din București.

Sud-Est Europene, de către istorici ai culturii precum Alexandru Duțu, Paul H. Stahl și Nicolae Șerban Tanașoca. Orice s-ar spune, anii 90 – deceniul care a urmat Revoluției din Decembrie 1989 – au constituit o perioadă de notabilă înflorire culturală, aproape un *revival* al perioadei interbelice, pe care astăzi nu putem decât să îl regretăm.

Ne putem pune întrebarea în ce măsură cunoașterea genealogiei regretatului Remus Niculescu este necesară și folositoare pentru descrierea și explicarea personalității și a activității acestuia. Fără a dori să intru în acest cadru în expunerea unor considerații teoretice privitoare la sensul și utilitatea studiilor genealogice, se poate constata faptul că biografia și opțiunile culturale ale istoricului de artă au fost influențate de proveniența sa socială și de mediul cultural de obârșie. Fiu de ofițer din armata regală română, scoborător al unor familii de mici boieri și de comercianți din județul istoric Olt – precum familia Caracostea –, având și o ascendență intelectuală moldovenească, Remus Niculescu era un produs al vechii societăți românești, căreia îi împărtășea opțiunile culturale și uneori și pedanteria.

Din punct de vedere etnic, istoricul de artă era o combinație în care componenta românească era, desigur, dominantă. Bunica sa paternă, Blanche – Eugenie Walton, căsătorită Niculescu era englezoaică. Strămoșii din județul Olt erau originari de la sudul Dunării, probabil aromâni din Epir. Avea, probabil, și strămoși greci, pe linia sa maternă, precum nenumărați descendenți ai elitelor politice și culturale din Țările Române, ceea ce nu îl făcea, firește, să se simtă mai puțin român. În acest context, îmi face plăcere să evoc expresia lansată de gânditorul francez Bernard – Henri Lévy, „la pureté dangereuse”. Tendința de a considera valabil doar ce este pur românesc și de a exalta, în mod demagogic, identitatea etnică românească se manifestă puternic și la noi. Nu se ține adesea seama de faptul că specificul românesc a constat în trecut tocmai în această deschidere spre alte etnii și culturi, că s-a bazat pe ideea de toleranță și de armonie, atât în Principatele extracarpatice, cât și în Transilvania. Genealogia ilustrează foarte elocvent acest spirit de deschidere din trecut, manifestat mai ales în lumea orașelor românești, dar nu numai. Remus Niculescu era un cosmopolit și ca orientare culturală și ca zestre genealogică. Dar cosmopolită era întreaga lume românească, chiar dacă astăzi tendința este de a o prezenta, în mod eronat, ca o lume exclusiv rurală și monocoloră. Nu înseamnă că așa a și fost.

Ce știm despre strămoșii cei mai îndepărtați în timp ai lui Remus Niculescu? Constantin șetrarul din Stoicănești a fost ispravnic de Olt la începutul veacului XIX (1803). Soția sa Anghelina era soră cu Hristodor Caracostea, bunicul patern al istoricului literar Dumitru Caracostea. Anghelina a fost înmormântată la biserica din Perieți (jud. Olt), unde avea moșie. Fiica lui Constantin șetrarul din Stoicănești și a Anghelinei, Elena, a fost căsătorită cu pitarul Ioan Fântâneau având urmași până astăzi.

Casele Fântâneau și Caracostea se ridică și astăzi în centrul orașului Slatina. Ioan Fântâneau a primit dregătoria de pitar, în 27 iunie 1846³, iar ulterior, în 26 februarie 1856⁴, a devenit serdar. Elena și Ioan Fântâneau au avut o fiică, devenită soția literatului moldovean Gheorghe Missail. Acesta din urmă a fost o personalitate conturată, cu merite în perioada de pionierat a culegerii folclorului⁵. Îi poartă numele o stradă din București, în cartierul Filantropiei.

Ioan și Elena Fântâneau au avut și un fiu, Constantin, senator, zugrăvit în tabloul votiv al bisericii noi de al Stoicănești, acolo unde moștenise moșia de la ascendenții săi. Prenumele său relua pe cel al bunicului său matern, Constantin șetrarul din Stoicănești, ctitorul vechii biserici din această localitate, aflată nu departe de Caracal.

Despre descendența lui Gheorghe Missail și a soției sale născute Fântâneau am primit informații – la solicitarea mea – de la regretatul inginer Ion (Gogu) Mincu, din București. Pe acesta l-am cunoscut și vizitat în anul 1987, în apartamentul său din apropierea Pieții Romane, la sugestia nepotului său de văr primar, geologul Tudor Berza, fiul eminentului istoric Mihai Berza. Dl Gogu Mincu – inginer născut la 1900, fără vreo legătură de rudenie cu arhitectul Ion Mincu – era căsătorit cu o nepoată de fiică a lui Gheorghe Missail, cunoscând astfel direct familiile înrudite cu Remus Niculescu, pe linia maternă a acestuia. Am avut ulterior ocazia să verific precizia inginerească a acestor informații genealogice.

Așadar Gheorghe Missail și soția sa născută Fântâneau au avut câteva fiice: Paulina – căsătorită cu Gheorghe Manoliu – Tetzcanu –, Constanța – devenită soția profesorului elenist Constantin Litzica – și Lucreția (1872–1949) – căsătorită cu Iancu Massu. Ca zestre, Lucreția a venit cu moșia de la Perieți (jud. Olt), unde se aflau un conac și o biserică construită de familie.

³ Paul Cernovodeanu și Irina Gavrilă, *Arhondologiile Țării Românești de la 1837*, Brăila, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2002, p. 91.

⁴ *Ibidem*, loc. cit.

⁵ *Dicționarul literaturii române până la 1900*, București, Editura Academiei Române, 1979.

Familia Manoliu – Tetzcanu – înscrisă de două ori cu familia boierească moldovenească Morțun – se număra printre familiile cunoscute de moșieri din Moldova. Unii urmași ai săi, născuți la începutul secolului XX, erau veri de-al doilea cu Remus Niculescu. Cognomenul provine de la comuna Tețcani, din fostul județ Roman, actualmente județul Neamț.

Gheorghe Manoliu – Tetzcanu, senator, a fost proprietar funciar la Zvoriștea (în fostul județ Dorohoi, azi jud. Suceava) și la Faraoani, în apropiere de Bacău. De precizat că moșia de la Faraoani a fost vândută de către personajul amintit, magistratului Gheorghe Buzdugan, cel care a fost membru al Regenței din anii 20, în calitate de prim-președinte al Înaltei Curți de Casație. Gheorghe Manoliu – Tetzcanu era fiul senatorului și moșierului Ion Manoliu – Tetzcanu⁶ și al soției sale, Eufrosina Stroe. Ion Manoliu – Tetzcanu cumpărase moșia Zvoriștea de la familia Moruzi, ramura lui Alexandru C. Moruzi care a fost prim-ministru în vremea domniei lui Cuza.

Gheorghe Manoliu – Tetzcanu a avut un frate, Ion, o soră, Virginia, căsătorită cu inginerul Nicolae Theodorescu, un alt frate, Constantin, căsătorit cu o domnișoară născută Morțun, și încă un frate, Grigore, fără posteritate. Se remarcă alianțele matrimoniale cu familii boierești ale ramurii lui Constantin Manoliu – Tetzcanu care, acesta din urmă, a avut șase fiice și un fiu: Marieta – căsătorită cu un medic –, Elena (zisă Lenchis) – devenită soția lui George Miculescu⁷, stabiliți în Statele Unite⁸ –, Constanța – căsătorită cu Bob Vârnăv – Liteanu, descendent direct al lui Mihail Kogălniceanu –, Viorica – căsătorită Bonachi (a cărei mamă era născută Ghika – Deleni) –, Margareta – căsătorită cu un avocat –, Ana – căsătorită Târnoveanu⁹ – și Neculai, senator, căsătorit cu o vară primară a sa. Este interesant de amintit că dl Târnoveanu și soția sa Ana născută Manoliu – Tetzcanu stăpâneau conacul fost Drugănescu, de la Stoenеști (com. Florești – Stoenеști, azi în jud. Giurgiu), la NV de București. Este vorba de unul dintre cele mai reprezentative monumente istorice și de arhitectură civilă din Țara Românească, restaurat de arhitectul G.M. Cantacuzino. Familia Târnoveanu avea să-l vândă aviatorei Marina Brâncoveanu (născută Știrbey), care îl avea în proprietate în vremea instaurării regimului totalitar.

Istoricul de artă Remus Niculescu avea, pe linia Manoliu – Tetzcanu, rude prin alianță cu acad. Răzvan Theodorescu. Astfel, inginerul Nicolae Theodorescu, director la Regia Monopolurilor Statului, la Societatea Petroșani, la Creditul Minier, ministru al Industriei și Comerțului în guvernul liberal condus de Gheorghe Tătărescu, din anii 30, așadar o figură marcantă a industriei românești interbelice, era frate cu Emil (Miluță) Theodorescu¹⁰, bunicul patern al istoricului de artă Răzvan Theodorescu. Nicolae și Virginia Theodorescu au avut un fiu, Paul, și o fiică, Cocuța. Paul Theodorescu a fost căsătorit cu sora arhitectului Constantin Moșinschi având un fiu, Șerban, inginer. Fiica lui Nicolae Theodorescu a fost mai întâi soția lui Georgel Gheorghiu, înalt funcționar al Băncii Naționale, și apoi a inginerului Nicolaescu.

Revenind la subramura lui Gheorghe Manoliu – Tetzcanu și a soției sale, Paulina Missail, ei au odrăslit două fiice și un fiu: Eufrosina – Teodosia – căsătorită cu ofițerul Ștefan Georgescu –, Ion – având de soție pe Aurelia (Dolly) născută Feraru – și Georgeta, căsătorită cu inginerul Ion (Gogu) Mincu. Aurelia Feraru provenea dintr-o familie de moșieri craioveni, din care provenea și soacra vestitului Eugen Cristescu, precum și prima soție a esteticianului literar Mihail Dragomirescu. Familia Feraru era, de asemenea, înscrisă cu familia Coandă, cea din care provenea inventatorul Henri Coandă. În casa Feraru din Craiova, de pe Calea Unirii, se află azi sediul Institutului de Științe Socio-Umane „C.S. Nicolăescu-Plopșor”.

Inginerul Ion (Gogu) Mincu era, pe linie maternă, scoborât al familiei boierești moldovenești Muste, din care făcuse parte diacul Neculai Muste¹¹, căruia unui istoric literar i-au atribuit o cronică a Moldovei. O altă membră a acestei familii, Eliza Muste(a)¹², institutoare a lui Eminescu, a publicat trei volume de poezii, un volum de articole și un volum de poezii populare¹³. De amintit și faptul că George Bacovia scobora pe linie feminină din familia Muste.

⁶ Vezi și Horia Nestorescu – Bălcești, *Enciclopedia ilustrată a francmasoneriei din România*, București, Editura Phobos, 2005, vol. 2, p. 270.

⁷ O altă persoană decât comandorul de aviație George Miculescu, din ramura Micleştilor de la Călinești (jud. Botoșani).

⁸ Elena și George Miculescu au devenit socrii unui general american.

⁹ Vezi și Mihai Sorin Rădulescu, *Une famille d'origine serbe dans les élites militaires et intellectuelles roumaines*, în „Analele Brăilei”, serie nouă, an XIX, nr. 19, Brăila, 2019, p. 174, nota 74: despre Angela Târnoveanu căsătorită Stoilow.

¹⁰ Informații comunicate de inginerul Ion (Gogu) Mincu (București, 1987).

¹¹ *Dicționarul literaturii române până la 1900*, p. 599, articol de Algeria Simota.

¹² Numele familiei oscilează între formele „Muste” și „Mustea”.

¹³ *Dicționarul literaturii române până la 1900*, loc. cit., articol de Constanța Buzatu.

O altă fiică a lui Gheorghe Missail, Lucreția, a fost, așadar, soția moșierului și senatorului liberal Iancu Massu, a cărui familie era originară de la Ianina. Dintre fiicele lor, Cecilia (1897–1990), a fost căsătorită cu arhitectul Remus Iliescu; Margareta, devenită soția biologului acad. Radu Codreanu și Elena, căsătorită cu colonelul Alexandru Niculescu. Să remarcăm că prenumele „Remus” al istoricului de artă provenea de la unchiul său, arhitectul Remus Iliescu, a cărui soție era, așadar, soră cu mama sa. Celălalt unchi prin alianță, Radu Codreanu, a fost una dintre personalitățile proeminente ale științei biologice românești.

Arhitectul Remus Iliescu era fiul unui medic din Caracal. A proiectat vila familiei Demetrian din acest oraș, construcție care mai există și astăzi, după cum am constatat în anul 2019, vizitând din nou monumentele acestei vechi urbe, fostă reședință de județ. Vila Demetrian – construită în 1906 – se află în apropierea bisericii în care a fost înmormântat întemeietorul familiei Demetrian, Ioniță Dumitriu, deputat în divanul ad-hoc. Imaginea vilei Demetrian, cu menționarea faptului că a fost proiectată de arhitectul Remus Iliescu, a fost publicată într-unul dintre primele numere ale revistei „Arhitectura”.

Elena Massu și colonelul Alexandru Niculescu au avut ca fiu pe Remus Niculescu. Colonelul Niculescu a fost comandant de batalion în regimentul 6, condus de generalul Paul Teodorescu.

Constanța Missail, o altă fiică a lui Gheorghe și a Paulinei Missail, a fost căsătorită cu elenistul Constantin Litzica¹⁴. Au avut copii, printre care un fiu, George, căsătorit cu o nepoată de frate a lui Garabet Ibrăileanu. Medicul cardiolog bucureștean Petre (zis Piki) Harnagea care funcționa în anii 90 la Spitalul Colentina unde m-a consultat odată, era nepot de fiică al amintitului cuplu Litzica – Missail. Era un medic cu un anumit prestigiu în rândul elitelor bucureștene. Doctorul Harnagea era, așadar, văr de-al doilea cu Remus Niculescu.

Pe linia Mașu > Massu, lucrurile ar mai trebui lămurite. Potrivit informațiilor din familie, Constantin Mașu, născut în al doilea deceniu al secolului XIX și originar de la Ianina, ar fi fost căsătorit cu o Isvoranu, din vechea familie boierească cu acest nume, aflată în județul istoric Olt. Un arbore genealogic vast și amănunțit al familiei Isvoranu, alcătuit de George D. Florescu¹⁵, nu menționează această căsătorie. Pe de altă parte, absența acestei menționări nu reprezintă sută la sută o dovadă că această alianță matrimonială nu a existat. O căsătorie care ar fi putut explica suportul material funciar și ascensiunea familiei Massu. Numele originar macedonean „Mașu” a fost ulterior transcris „Massu”, sub influența limbii franceze, pentru a se evita pronunții nepotrivite ale numelui.

Constantin Mașu a avut un fiu, Gheorghe (1842–1907), senator liberal, căsătorit cu o domnișoară născută Constantinide. La rândul său, Gheorghe Mașu a avut doi fii, Ion (Iancu) (1868–1936 sau 1937), mare proprietar la Perieți (jud.Olt) și senator liberal, și Constantin (+ 1918). Iancu Mașu – devenit Massu – era, așadar, bunicul matern al lui Remus Niculescu.

O altă problemă aflată sub semnul întrebării o constituie legătura dintre Smaranda Mureșanu căsătorită Niculescu (+ 1927) și familia de cărturari ardeleni a Mureșenilor. Istoricul de artă – strănepot în linie directă al Smarandei Mureșanu – credea în această legătură pe care eu însă nu am avut posibilitatea să o verific. Să fi fost adevărată această consangvinitate?

Mormântul familiei Massu – nespectaculos, având două cruci simple – se află la cimitirul Bellu ortodox, alături de cel al cunoscutului inginer Emil Prager, în figura nr. 63. În ziua de 30 iunie 2021 l-am găsit și mi-am notat anii de viață ai persoanelor înmormântate acolo, cu toții rude apropiate ale lui Remus Niculescu:

Jana Cazzaro (1896–1981)

Dr.George Cazzaro (1895–1943)

Margareta Boțan (1889–1957)

Constandin G. Massu (+ noiembrie 1918)

Gh. Massu (1842–1907)

Ion Massu (1868–1936)

Lucreția Massu (1872–1949)

Maria H. Popovici (1900–1983)

Cecilia R. Iliescu (1897 – Nu este trecut anul decesului).

Smaranda Mureșanu și soțul său, negustorul bucureștean Niculescu – al cărui prenume nu îl cunoaștem – au avut următorii copii: Alexandru (+ 1930), colonel de administrație; Gabriel, general de artilerie; Ștefan, decedat

¹⁴ Jana Balacciu, Rodica Chiriacescu, *Dicționar de filologi și lingviști români*, București, Editura Albatros, 1978, p. 162–163.

¹⁵ Am luat cunoștință de acest arbore genealogic studiind arhiva personală a avocatului bucureștean Dinu Tărtășescu, genealogist și el, care descindea, pe linie feminină, din neamul Isvoranilor.

tânăr și Silvia (+ 1927), directoare a unui liceu de fete, căsătorită cu un colonel Căpreanu¹⁶. Gabriel Niculescu a avut un fiu, Valeriu, arhitect, care s-a stabilit în Italia luând numele de „Mureșanu”.

Eugenie Blanche Walton (+ 1943), soția colonelului Alexandru Niculescu, era originară din Manchester. Au avut un singur fiu, botezat tot Alexandru și ajuns tot colonel. Acesta din urmă a predat fizică la școala pregătitoare de ofițeri de infanterie, al cărei subdirector a și fost. Acest al doilea colonel Alexandru Niculescu a fost, așadar, tatăl istoricului de artă Remus Niculescu.

O altă încrengătură legată de acesta și care merită, de asemenea, o atenție particulară o constituie familia Caracostea¹⁷, care în primele sale generații după stabilirea în Țara Românească a purtat și alte nume de familie: „Ioan” și „Bălan”. Unii membri ai familiei Caracostea au ctitorit biserici în județul istoric Olt unde au stăpânit moșii. Astfel, Hristodor Caracostea – frate cu Anghelina șetrăreasa – a ctitorit o biserică în satul Floru, din județul Olt. De asemenea, o altă biserică a fost ridicată în același județ, de către aceeași familie, la Șerbănești de Sus¹⁸.

Pe linia aceasta, Remus Niculescu venea, așadar, nepot de vară de-al doilea, istoricului literar Dumitru Caracostea. Acesta din urmă a locuit multă vreme în București – până la decesul său, după cum aflăm dintr-o placă comemorativă pusă pe acest imobil – într-un bloc interbelic de pe B-dul Lascăr Catargi (fost B-dul Ana Ipătescu, fost B-dul Lascăr Catargi), proiectat de către arhitectul Remus Iliescu. O coincidență care nu pare deloc întâmplătoare. El se află în dreptul intersecției acestui bulevard cu strada General Manu (fostă strada Locotenent Dumitru Lemnea, fostă strada General Manu, fostă strada Verde) și a fost locuit de familia istoricului literar Dumitru Caracostea până în zilele noastre. Fiul său, inginerul Andrei Caracostea, profesor la Institutul de Construcții din București, a locuit aici și cândva am purtat în acest apartament o interesantă conversație cu istoricul britanic Dennis Deletant care locuia la soacra sa. De precizat că dumnealui este ginerele lui Andrei Caracostea, ceea ce face încă o prezență englezească, chiar dacă nu directă, în arborele genealogic al lui Remus Niculescu.

Istoricul de artă ilustrează continuitatea unei bune părți a elitelor burgheze și intelectuale de dinaintea instaurării regimului comunist. În ciuda represiunii, aceste elite nu au fost suprimate total, ci mulți membri ai lor au continuat să fie activi și productivi după cel de-Al Doilea Război Mondial. Deși nu a publicat cărți, a dat la iveală studii rigurose documentate atât în domeniul istoriei artei românești, cât și în cel al artei occidentale. După cum se știe, preocupările legate de Nicolae Grigorescu îi asigură un loc bine definit în peisajul istoriografiei românești de artă.

¹⁶ Întrebându-l despre Silvia Căpreanu născută Niculescu pe inginerul Andrei Chiliman, unul dintre fruntașii P.N.L. de după Revoluția din Decembrie 1989 și descendent, pe linie paternă, din familia oltenească Căpreanu, mi-a răspuns că nu cunoștea existența acestei doamne.

¹⁷ Alexandru V. Perietzianu – Buzău, *Neguțători stabiliți în România în secolele 18 și 19* (comunicare prezentată în cadrul Comisiei de Heraldică, Genealogie și Sigilografie de pe lângă Institutul de Istorie „N. Iorga”, 1985), genealogia familiei Caracostea și documentația aferentă.

¹⁸ I. Ionașcu, *Biserici, chipuri și documente din Olt*, Craiova, Editura Ramuri, 1934.

ALEXANDRU TZIGARA-SAMURCAȘ: CONFERINȚE RADIOFONICE DESPRE ARTA ROMÂNEASCĂ (I)

de RAMONA CAMELEA

Abstract. The rich personal archive of Alexandru Tzigara-Samurcaș, hosted by the Library of the Romanian Academy, contains several radio manuscripts belonging to the art historian. Drafted in the 1930s to be presented on the *Universitatea Radio* programme, the lectures address various topics from modern art to peasant art. At the time, Alexandru Tzigara-Samurcaș was a key figure in the field of folk art: director of the National Art Museum, supporter of some initiatives and social actions through which he tried to “revitalize” the field and change its social status, organizer of exhibitions and author of numerous works and articles on peasant art. Our approach aims to make public and introduce into the scientific circuit these radio conferences, starting with the ones on folk culture. Along with the written works, the radio lectures are part of the theoretical approach through which the art historian constructs the image of peasant art and encapsulates his narratives about peasants and their culture.

Keywords: Alexandru Tzigara-Samurcaș, peasant art, national identity, radio conferences.

Bogata arhivă personală a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, aflată la Biblioteca Academiei Române, ce reunește o tipologie variată de documente, conține câteva manuscrise radiofonice redactate de istoricul de artă¹.

Având capacitatea de a se adapta rapid schimbărilor și inovațiilor tehnologice traversate de-a lungul vieții, pasionat de fotografie, introducând *avant la lettre* proiecțiile de imagini în prelegerile universitare, Alexandru Tzigara-Samurcaș va arăta un interes similar radiofoniei. Cu aceeași ușurință cu care a integrat fotografia în activitatea sa profesională, avea să își aproprieze noul mediu de comunicare și să-l transforme într-un instrument de diseminare a cercetărilor și ideilor sale. Colaborarea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș cu Societatea Română de Radiodifuziune se confundă cu începuturile radiofoniei românești. Nu lipsit de mândrie, istoricul de artă nota într-un manuscris intitulat sugestiv „Din amintirile primului vorbitor la Radio românesc” că avusese onoarea de a susține prima conferință radiofonică din țară pe data de 7 noiembrie 1928². Invitația venise la rugămintea directorului Societății Radio, Constantin Angelescu, un auditor al prelegerilor de istoria artei susținute de Alexandru Tzigara-Samurcaș la Fundația Universitară Carol I care, inspirat de formatul acestora, intenționa să pună în practică un model similar în instituția pe care o conducea.

Primit cu entuziasm de societate, radioul a devenit rapid un bun de consum în întreaga Europă. Împreună cu tehnologia au circulat idei despre rolul și organizarea radioului, generând analogii în modul în care statele europene au înțeles și gestionat noua instituție. Abordările comparative au arătat că imaginea radioului ca instrument politic, cultural și de schimbare socială transcende rapid granițele naționale³.

Radiofonia românească s-a situat și ea în sîajul reprezentărilor de mai sus: cu un program adaptat contextului local, aceasta trebuia să răspundă obiectivelor politice și necesităților sociale ale statului, să susțină viața culturală a națiunii⁴. În realitate, dependența de stat a făcut instituția foarte sensibilă la direcțiile acestuia și i-au stabilit agenda. Încă de la înființare, conținutul programelor radiofonice avea să fie ajustat în

¹ Biblioteca Academiei Române, Cabinetul Manuscrise – Carte rară, arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș, dosare 12 conferințe la radio, I mss 7–18 și 9 conferințe la radio, I mss 19–27.

² Din amintirile primului vorbitor la Radio românesc, BAR, Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș, 12 conferințe la radio, I mss 7, f. 1.

³ Heidi J. S. Tworek, “The Savior of the Nation?: Regulating Radio in the Interwar Period” în *Journal of Policy History*, vol. 27, nr. 3, 2015, p. 465–491. Kate Lacey, “Radio in the Great Depression: Promotional Culture, Public Service, and Propaganda”, în Michele Hilmes, Jason Loviglio (eds.), *Radio Reader. Essays in the Cultural History of Radio* *Radio reader*, New York, London, Routledge, 2001, p. 21–40.

⁴ Eugen Denize, *Istoria Societății Române de Radiodifuziune*, vol. I, 1928–1944, partea I, 1928–1938. *De la începuturi până la dictatura regală*, București, Societatea Română de Radiodifuziune. Direcția Patrimoniu, 1998, p. 101.

conformitate cu politica culturală românească cu veleități unificatoare post 1918. Într-o perioadă politică tulbură, ce a coincis cu intensificarea regimurilor autoritare și a mișcărilor extremiste, radiofonia a căpătat o puternică direcție naționalistă reflectată în programul său.

Activitatea radiofonică a lui Alexandru Tzigara-Samurçaș este mult mai bogată decât lasă să se întrevadă arhiva sa personală, extinzându-se de la sfârșitul anilor '20 până la începutul anilor '40⁵. Într-o mare măsură ea se leagă de emisiunea *Universitatea Radio*. Inițiată și inaugurată de Dimitrie Gusti în 1930⁶, emisiunea *Universitatea Radio* era gândită sub forma unor conferințe ținute de profesioniști din domenii științifice și culturale ale căror teme reflectau intenția sociologului, și nu numai, de a utiliza radioul pentru ridicarea nivelului cultural și științific al auditorilor⁷. În cadrul emisiunii, istoricul de artă va acoperi o plajă diversă de subiecte, de la artă modernă și țărănească, la Muzeul de Artă Națională, expoziții și evenimente științifice.

Selecția conferințelor radiofonice a urmărit introducerea în circuitul științific a materialelor inedite, omițând textele publicate anterior de Alexandru Tzigara-Samurçaș în revista *Convorbiri literare*. Am optat pentru gruparea tematică a conferințelor, incluzând în numărul de față doar comunicări despre arta populară. În absența referințelor temporale, datarea conferințelor a fost posibilă cu ajutorul *Bibliografiei radiofonice românești*. O singură comunicare, *Casa, biserica și costumul țaranului român*, nu figurează în bibliografia menționată, ceea ce ar putea sugera neconcretizarea intervenției radiofonice sau poate faptul că autorul a optat în final pentru unul dintre titlurile generice la care a recurs atât de des. La fel de bine ar putea fi vorba de o posibilă omisiune în bibliografia radiofonică.

Cu toate că intențiile noastre au urmărit pentru început introducerea unor texte inedite în circuitul științific, nu și analiza lor, câteva considerații succinte se impun. Textele de mai jos sunt redactate după Unirea din 1918 care aduce nu numai provinciile istorice, ci și o situație complexă cu provocări pentru elita politică. Peisajul etnic divers și schimbarea raportului demografic urban-rural în defavoarea românilor⁸ au accentuat anxietățile legate de „diluarea” identității naționale și implicit cea a statului, intensificând debaterile interne despre natura identității românești. Dacă în mediul urban din recent alipitele provincii, raportul etnic se situa în defavoarea românilor, la sate, țaranul român era majoritar în toate provinciile⁹. Acesta rămânea în continuare nu numai elementul comun al tuturor provinciilor, ci și simbolul națiunii.

La momentul susținerii conferințelor, Alexandru Tzigara-Samurçaș apărea ca o figură cheie a domeniului artei populare: director al Muzeului de Artă Națională din 1906, susținător al unor demersuri și acțiuni sociale prin care încerca să „revitalizeze” domeniul și să schimbe perspectiva asupra artei populare, organizator de expoziții și autor a numeroase lucrări pe această temă¹⁰. Definirea și stabilirea caracteristicilor artei populare, identificarea patrimoniului artistic național sunt teme majore ale cercetării sale. Din acestea se disjung subiecte specializate cum sunt cele prezentate într-o formă simplificată, parțial adaptată publicului nespecialist, în cadrul conferințelor radiofonice.

Cercetarea artei populare are pentru Samurçaș conotații politice și sociale, iar această concepție îi va influența arhitectura cercetării, instrumentele analitice și discursul. În contextul politic marcat de construcția națională, cercetarea artei populare trebuia să furnizeze discursuri și argumente politice și culturale de natură să contribuie la construirea națiunii. Din această perspectivă, Samurçaș își propune să elaboreze un discurs despre artă cât mai convingător prin intermediul căruia să aducă astfel de „argumente și dovezi”. În această cheie trebuie înțelese narațiunile sale puternic politizate care atribuie artei populare semnificații sau particularități precum continuitatea, unitatea, specificitatea și care vor construi imaginea unei arte țărănești speciale și reprezentative¹¹.

⁵ Spirit meticulos și pedant, Samurçaș ținea cu strictețe socoteala activităților și manifestărilor publice la care luase parte. Astfel aflăm că susținuse 161 de conferințe radiofonice. Alexandru Tzigara Samurçaș *Lupta vieții unui octogenar, 1931–1936*, Ed. îngrijită, studiu introductiv și cronologie de C. D. Zeletin, București, Ed. Vitruvius, 2007, p. 191. Pentru titlurile prelegerilor a se vedea: *Bibliografie radiofonică românească*, coord. Liliana Mușțeanu, vol. I (1928–1935), București, Societatea Română de Radiodifuziune Departamentul Secretariat General Direcția Patrimoniu, 1998; vol. II (1936–1940), București, Societatea Română de Radiodifuziune Editura „Casa Radio”, 2000; vol. III (1941–1944), București, Societatea Română de Radiodifuziune Editura „Casa Radio”, 2003.

⁶ Eugen Denize, *op. cit.*, vol. I; *Microfonul vagabond, Publicistică literară radiofonică din Arhiva Societății Române de Radiodifuziune (reportaje, însemnări de călătorie, eseuri), volumul I, 1932–1935*, prefață de Romul Munteanu, București, Societatea Română de Radiodifuziune, Departamentul Secretariat General Direcția Patrimoniu 1998, p. 11.

⁷ Eugen Denize, *op. cit.*, vol. I, p. 101.

⁸ Românii alcătuiau 58,6% din populația urbană totală. Irina Livezeanu, *Cultural politics in Greater Romania: regionalism, nation building, and ethnic struggle, 1918–1930*, Cornell University Press, New York, 1995, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰ *L'art paysan en Roumanie*. À l'occasion de l'ouverture des sections provisoires du Musée d'Art National, București, 1931.

¹¹ Istoricul de artă considera arta țărănească „o artă curat națională”, singura în măsură să reflecte „specificul național” și să documenteze „descendența directă și neîntreruptă” a poporului român. Alexandru Tzigara-Samurçaș, *Scrieri despre arta românească*, Ed. îngrijită, studiu introductiv, cronologie bibliografie și note de C.D. Zeletin, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 377.

După Unirea din 1918, Samurcaș operează o distincție între arta din România și arta românească, prima desemnează arta populațiilor aflate în componența statului-națiune, iar cea de a doua, arta națională produsă de țărani¹². Autorul va rămâne în continuare preocupat de cea din urmă¹³, iar prin intermediul discursului său, instrumentalizat politic, va opera delimitări identitare și excluderi, separări și diferențieri naționale¹⁴, susținând retorica politică oficială.

În anii '30–40, reflecțiile sale teoretice sunt amprentate de ethosul naționalist, discursul său despre arta țărănească remarcându-se printr-o notă radicală¹⁵. Pentru Samurcaș noțiunile de rasă și etnie se suprapun și sunt utilizate ca instrumente de analiză culturală¹⁶ prin care este susținută nu numai superioritatea artei populare românești, ci și cea etnică. Artă țărănească devenea artă „afirmării individualității etnice”, punct de vedere larg răspândit în perioadă, alimentat de modelul națiunii definite pe criterii etnice, iar artefactele create de țaran, produse „departe de influențe străine” erau, în opinia istoricului, singurele care păstrau caracterul specific al națiunii, puritatea etnică¹⁷.

Tot conceptualizării artei populare i se substituie și reconfigurarea terminologică pe care o operează Alexandru Tzigara-Samurcaș în comunicarea *Arta smerită*, reconfigurare de natură să țeasă în jurul artei populare o simbolistică unică. Deși în majoritatea studiilor de până atunci, istoricul de artă utilizase simultan și interșanjabil termenii artă populară și artă țărănească, în comunicarea *Arta smerită* operează o re poziționare terminologică introducând o distincție între cele două noțiuni. Declarându-se împotriva primului termen, amintește luările de poziție din cadrul congreselor internaționale când se pronunțase împotriva utilizării lui. Samurcaș, analizează sensurile cuvântului popular arătând incorecta sa utilizare, faptul că înțelesul său nu reflectă esența artei populare, ci din contră poate duce într-o direcție greșită prin crearea de sensuri și mesaje eronate. În limba franceză de unde a fost și împrumutat, ca și în limba română, termenul „e sinonim cu vulgar și denotă mai mult ce se potrivește poporului, ce e la nivelul său, iar nu ce emană dela el”¹⁸. Istoricul de artă găsește că termenul „popular” are conotație peiorativă, existând pericolul de a fi interpretat în contradicție cu înțeleșurile și semnificațiile pe care el le atribuiseră artei populare, cu mesajul pe care aceasta trebuia să-l transmită publicului. Prin terminologia propusă, autorul accentuează caracteristicile pe care le considera definitorii pentru arta populară, amplificând potențialul simbolic al acesteia.

Activitatea, proiectele instituționale variate și opera istoriografică a lui Alexandru-Tzigara Samurcaș rămân teme încă insuficient explorate, deși recent au început să suscite interesul cercetătorilor¹⁹. Reflectând

¹² Iulia Pohrib, „Tradition and Ethnographic Display: Defining the National Specificity at the National Art Museum in Romania (1906–1937)”, în Dominique Poulot, Felicity Bodenstein & José María Lanzarote Guiral (eds), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June–1 July & 25–26 November 2011, Linköping University Electronic Press.

¹³ Alexandru Tzigara-Samurcaș 1872–1952, *Biobibliografie*, vol. I, Constanța Ex Ponto, 2004. Biobibliografia nu pare a indica un interes al istoricului de artă pentru arta minorităților.

¹⁴ Péter Niedermüller, „Ethnicity, Nationality and the Myth of Cultural Heritage. A European View”, în *Journal of Folklore Research*, vol. 36, no. 2/3, 1999, *Cultural Brokerage: Forms of Intellectual Practice in Society*, pp. 243–253. A se vedea pentru astfel de excluderi Alexandru Tzigara-Samurcaș, *L'art paysan en Roumanie*. À l'occasion de l'ouverture des sections provisoires du Musée d'Art National, București, 1931.

¹⁵ Discursul lui Samurcaș devine în perioada interbelică tot mai permeabil la dezbaterile politice și la naționalismul strident, semnalând o tendință comună în istoriografia de artă din România. Ruxandra Demetrescu, „Conceptul de stil național în istoriografia artistică. Afirmarea vocabularului critic”, în *Istoria României prin concepte*, ed. Victor Neumann, Armin Heinen, Iași, Polirom, 2010, p. 331–333 și urm. A se vedea și Matthew Rampley, „Art historians in Romania: Vlad Țoca, Art Historical Discourse in Romania, 1919–1947. Budapest: L'Harmattan, 2011, 206 pages”, în *Journal of Art Historiography*, nr. 13, dec. 2015, p. 2–3.

¹⁶ În acest sens, discursul lui Alexandru Tzigara-Samurcaș prezintă similitudini cu cel al istoricului de artă Josef Strzygowski. Matthew Rampley, „The Strzygowski school of Cluj. An episode in interwar Romanian cultural politics” în *Journal of Art Historiography*, number 8, June 2013, p. 1–21.

¹⁷ A. Tzigara-Samurcaș, (1925) *L'Art du peuple roumain*, Genève, Musée Rath, *apud* Iulia Pohrib, „Tradition and Ethnographic Display...”, p. 1–2.

¹⁸ BAR-Mss, arhiva Tzigara-Samurcaș, 12 conferințe radio, I mss. 3.

¹⁹ Interesul cercetătorilor s-a axat îndeosebi asupra contribuției lui Alexandru Tzigara-Samurcaș la organizarea Muzeului Național de artă. Ioana Popescu, „Le musée du paysan roumain”, în *Ethnologie française – ROMÂNIA*. Constructions d'une nation XXV, 1995, 3 (Juillet–Septembre 1995), pp. 411–424. Petre Popovăț, „Muzeul de la Șosea” în *Martor* (supliment), IV, 1999, p. 10–140; Iulia Pohrib, „Tradition and Ethnographic Display: Defining the National Specificity at the National Art Museum in Romania (1906–1937)”, în Dominique Poulot, Felicity Bodenstein & José María Lanzarote Guiral (eds), *Great Narratives of the Past. Traditions and Revisions in National Museums*, Conference proceedings from EuNaMus, European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Paris 29 June – 1 July & 25–26 November 2011, Linköping University Electronic Press, p. 317–329. Recent, Shona Kallestrup a adus în discuție un aspect ignorat al activității lui Alexandru Tzigara-Samurcaș: scrierile acestuia despre arta populară. A se vedea Shona Kallestrup, „Problematising Periodization. Folk Art, National Narratives and Cultural Politics

discursul istoriografic, narațiunile despre artă și lumea rurală, conferințele radiofonice completează opera scrisă, nu foarte prolifică, a lui Alexandru Tzigara-Samurçaș. Totodată, ele deschid multiple piste de cercetare cercetătorilor interesați de artă, cultură populară, etnicitate și identitate națională sau de contribuția lui Samurçaș la disciplina istoriei artei și la patrimonializarea artei populare.

Transcrierea documentelor a urmărit păstrarea particularităților stilistice, intervențiile noastre constând în minime operațiuni de actualizare a ortografiei, precum înlocuirea apostrofului cu cratima. De asemenea, am operat tacit corecturile datorate dactilografierii sau ortografiei improprie și am semnalat la subsol anulări, corecturi, adnotări.

Conferințe radiofonice

Arta smerită²⁰

Întrebuințând termenul de artă smerită, am vrut să evit pe cel mai general de artă populară, precum și pe cel special de artă țărănească. Contra primului termen am luptat și în congresele internaționale. Căci în limba franceză ca și la noi, popular e sinonim cu vulgar și denotă mai mult ce se potrivește poporului, ce e la nivelul său, iar nu ce emană de la el. Literatura populară, spre deosebire de cea poporană, e aceea pe care poporul – vulgul de la orașe și de la târguri – o preferă, fără însă ca el să o fi produs. Oameni populari – sau impopulari – sunt cei preferați sau urâți de popor, fără însă ca ei să facă parte neapărat din clasa de jos, cum, se zice, cu dispreț nejustificat, a poporului. Câți regi nu sunt populari? fără a fi ieșiți din popor. Tot astfel, prin artă populară se înțelege mai degrabă cea preferată de vulg, decât cea produsă de însuși țăranul. Mai putem înțelege sub aceeași denumire tot ce aparține poporului și în acest caz Eminescu, Grigorescu sau Enescu sunt populari. După cum de asemenea arta lor mai este populară și în înțelesul de celebră, apreciată de marea masă a poporului. În schimb însă nu este populară, în sensul de a fi creată pentru popor, pentru țărani, cum sunt de pildă teatrele și universitățile populare, care au menirea specială de a educa pe țăran în primul rând; aceleași instituții din orașe fiind lipsite de orice calificativ. De asemenea arta marilor artiști nu este populară, cu înțeles de anonimă.

Pentru a scăpa de toate aceste subînțelesuri ale calificativului „popular” și mai ales de sensul peiorativ, adică defavorabil, pe care-l are atât în românește cât și în franțuzește, am propus înlocuirea lui. Francezii sunt însă conservatori, tradiționaliști și de aceea – mai mult de nevoie – s-a menținut la ei și la spanioli termenul cel vechi. După cum însă pe nemțește se zice „Bauernkunst”, pe englezește „peasant art” iar pe italienește „arte rustica”; tot astfel și noi putem spune artă țărănească în loc de populară. Întrebuințând azi calificativul „smerit” am vrut să accentuez și deosebirea ce se mai face între artele așa zise majore, și cele minore sau arte aplicate, decorative.

Artei modeste a țăranului i se opune arta fastuoasă a bogaților și a curților împărătești, care din vremea cea mai îndepărtată și până azi s-au distins pururea printr-o desfășurare de lux nemaipomenită.

Nu de această artă, așa zisă nobilă, care a făcut faima tuturor marilor împărați și cu ale căror rămășițe omenirea se mândrește încă azi, va fi vorba aici. Deși, în ultima analiză, chiar cele mai somptuoase opere sunt datorită tot umililor lucrători, care realizează concepțiile mărețe ale artiștilor. Parthenonul²¹ ca și catedralele gotice, de pildă, au fost închipuite de geniul unor artiști binecunoscuți; înfăptuirea lor însă se datorește numeroșilor anonimi cioplitori în piatră, ale căror nume niciodată nu s-au consemnat, dar fără concursul cărora nu s-ar fi putut înălța asemenea monumente.

În artă însă, ca în orice domeniu intelectual de altfel, plăsmuirii, creatorii singuri contează. De executanți ai planurilor altora, lumea este plină, pe când artiști creatori sunt numai puțini aleși ai omenirii, și de aceea numele lor au rămas ca pilde rare, cu care ne mândrim.

in *Early Twentieth-Century Romanian Art History*” în Shona Kallestrup, Magdalena Kunińska, Mihnea Alexandru Mihail, Anna Adashinskaya and Cosmin Minea (eds), *Periodization in Art Historiographies of Central and Eastern Europe*, New York and London, Routledge, 2022, p. 192–213.

²⁰ Comunicare susținută la emisiunea Universitatea Radio, 6 oct. 1932, ora 20.00, *Arhiva Societății Române de Radiodifuziune*, vol. II, p. 536. BAR – Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurçaș, 12 conferințe la radio, I, mss.9.

²¹ În text „Partenoul”.

În arta țaranului, însă, lucrul se petrece altfel decât în domeniul artelor plastice, care fac fala lumii civilizate. Aici de cele mai multe ori, autorul este și executantul plăsmuirii sale, având ca rezultat acea unitate, perfectă în toată simplitatea ei, a produselor țărănești. Țăranul în genere lucrează pentru sine și de aceea pune toată sânguința ca și toată iubirea, în ceea ce execută. El își făurea odinioară și întreținea singur întreaga lui gospodărie. Mi-a fost dat să mai văd asemenea rare exemple, acum un sfert de veac, și pilda preotului Negrescu, din Iașii Gorjului, am și publicat-o atunci²² ca exemplu de menținerea bunei tradiții necorcite de influența orașelor. Casa și poarta – care-mi atrăsese atenția – erau lucrate de însuși Cuvioșia Sa, salvând astfel un tip particular ce altfel dispărea. Cu bucurie am mai constatat că nici în gospodăria de toate zilele concurența orașului nu înlocuise produsele industriei casnice. Mobilele erau lucrate tot de părintele, iar ștofele de mobile, scoarțele și întreaga îmbrăcăminte și rufărie a numeroasei binecuvântatei familii erau țesute de harnica preoteasă. Cazul era cu atât mai interesant, cu cât Iașii fiind numai la câțiva kilometri de Târgu-Jiu aceasta n-a avut înrăurire nefastă asupra armonioasei gospodării. La fel cu aceasta se mai găsesc, din fericire, și altele, mai ales prin vâlcelele ferite de curențe streine. Neapărat că nu tot ce se făurește într-o asemenea gospodărie se poate considera ca produs al artei. Din punct de vedere etnografic, firește, că orice prezintă interes; în domeniul artei însă nu se enumeră decât produse la care, pe lângă utilitatea lor, s-au mai avut în vedere și alte preocupări, care depășesc nivelul nevoilor de toate zilele. Pentru ca o lucrare să merite să i se zică că este artistică, ea trebuie să împlinească anume condițiuni, care sunt aceleași pentru orice fel de opere de artă, fie sculptură, pictură sau numai o simplă creștătură țărănească. La nevoia utilului trebuie să se asocieze și ideea frumosului, pentru ca din casnic un obiect să devină artistic. Deosebirea fiind astfel însă cam vag formulată, să căutăm a preciza mai de aproape granița ce trebuie să o depășească o lucrare, pentru ca să fie considerată de artă. Vom alege de astă dată exemplul din domeniul așa de bogat al creștăturilor țărănești după ce în rândul trecut am vorbit de scoarțele noastre.

Cât timp ciobanul, de pildă, se mărginește a încresta bâta lui cu un semn particular, prin care s-o deosebească de a tovarășilor săi, el nu face decât o lucrare utilitară. Din momentul în care el însă, fără altă nevoie, ci dintr-un impuls firesc de a se juca, de a satisface acea tainică cerință de a crea ceva deosebit, el multiplică semnele încrustate pe bâta sa și le orânduiește astfel, încât să ne apară sub înfățișarea armonioasă a unui motiv frumos combinat, din acel moment el se ridică, prin plăsmuirea sa, în rândul fericitorilor artiști creatori. De obicei, asemenea tranziție se face pe nesimțite, fără ca executantul să-și dea seamă de treptele pe care le urcă și tocmai din această lucrare liberă și nestânjenită de reguli sau principii, se nasc acele opere spontane și de aceea plăcută naivitate, ce lipsește lucrărilor ieșite din școli și din ateliere. asemenea produse tainice ale firei țărănești, neîntinată de înrăuriri streine, alcătuiesc fondul adevărat al artei căreia, tocmai din cauza modestiei ce a prezidat la a ei desfășurare, i se poate zice artă smerită. Căci într-adevăr modestă, plecată, chiar umilă, într-un cuvânt smerită este și înfățișarea autorului țăran, când i se atrage atenția asupra meritelor lucrării sale.

Nu odată am rămas uimit de splendida inconștiență a acestor artiști despre valoarea operii lor. Întrebându-i ce i-a călăuzit în lucrarea lor, cei mai mulți răspund, invariabil, că așa le-a venit să facă, fără să știe ei însuși cum au ajuns la asemenea rezultate. Sub această spovedanie naivă și vagă nu se ascunde credința inspirației divine a celor vechi? Dar, oare, cei mai de seamă plăsmuitori ai Renașterii și chiar ai zilelor noastre pot da lămuriri mai precise asupra înălțătorului moment al concepțiunii artistice? Aceleași figuri ale zămislirii, aceleași completă izolare și preocupare numai cu imagina ce vor să înfăptuiască, caracterizează pe artiștii cei mari ca și pe țăranul nostru. El însă nu știe să exteriorizeze simțămintele sale și este mai sincer zicând că nu știe cum i-a venit gândul să facă așa, și nu-și închipuia deloc cum are să iasă lucrul, când l-a conceput. Rămânând la exemplul luat din domeniul creștăturilor putem lesne dovedi cum toate motivele cioplite nu sunt decât reflexul gândirii acelor artiști anonimi. Migăloasele și perfect regulat înșiratele creștături, ce înfloresc furcile sau bâtele lucrate de ciobani reprezintă încheierea în forme plastice a răbdării și liniștii lui, ce reflectează trăinicia de secole a neamului din care face parte.

În varietatea așa de sprintenă a formelor și a ornamentării furcilor ciobănești, se mai oglindește și bucuria de viață a flăcăilor de la munte. Simplitatea orânduirii aceluiași motive, îndepărtând orice monotonie, ne redă vorbirea lui măsurată și limpede. Seninătatea acestor suflete, izolate luni de zile de vârful culmilor, prinse

²² *Arta țaranului nostru*, în Alexandru Tzigara-Samurcaș, „Arta în România”, I. Studii critice, București, Minerva, 1909, p. 113–124.

între verdeața întinsă a pajiștilor și albastrul boltei cerești, se răsfrânge în compoziția măiastră a acestor artiști analfabeți, pătrunși însă de măreția firei, care singură și pe nesimțite le-a servit drept îndrumătoare. În contactul nemijlocit cu natura, ei au fost iubiți de succesiunea atât de regulată a soarelui și a lunii, pe care au redat-o în ritmul larg al compozițiilor lor. Iar în noianul încreștăturilor, mărunte și nenumărate ca și stelele unei nopți de vară, se desprinde deslușit firul compoziției, ca și calea lui Traian ce este singura călăuză a ciobanului pe bolta cerească în întunericul nopții. Din așa școală nu puteau izvorî decât atari artiști.

Ecolul doinelor, de care, an de an, tot mai rar răsună vâlcelele, se pierde; de plăsmuirile sufletului de artist al ciobanului nostru, izolat în creasta munților, n-am mai avea deci nici o știre, dacă acele frământări lăuntrice nu ne-ar fi păstrate prin încreștăturile ce ornează bâta sa, ori furca pe care o pregătește pentru aleasa sufletului său. Pe acest băț cioplit din bradul cel mândru și mut, tovarăș nelipsit al gândurilor sale, ciobanul nostru în fiecare zi, ca pe răboj, înseamnă prin creștăturile înșirate de-a lungul furcei, urmele ce sapă în sufletul lui dorul nestins de iubita rămasă în vale. Motivele încrestate țin locul buchilor, cu ajutorul cărora, dacă ar fi cărturar, el ar așterne pe hârtie doina veșnic alinătoare a dorului ce-i arde în suflet. Tânguirile lui iau înfățișarea abstractă a acestor motive plastice.

Iată ce se desprinde din izvoadele încrestate, pentru cel ce știe să le tălmăcească. Ele rămân hieroglife neînțelese pentru cei care neînzeștrați de fire cu harul de a se putea înălța de-a dreptul până la taina concepției artistului făuritor, nu s-au îndeletnicit să învețe alfabetul artei, ce le-ar fi înlesnit citirea creștăturilor noastre. Căci din ele se desprinde același farmec ca și din versurile populare.

Furca păstorului însă nu este numai simbolul poeziei țaranului român, ea ne mai dă și măsura virtuozității mâinilor sale. Ne trădează astfel pe lângă însușirile psihice ale autorului și ceva din cele fizice ale lui. În produsul mâinilor lui se oglindește trupul vioi și mlădios al ciobanului subțirel – ca tras printr-un inel – cum ni-l zugrăvește poezia populară. Nu dintr-o mână grosolană, cu încheieturi greoaie, au putut ieși acele microscopice dar perfect rânduite creștături, care ornează bâtele, furcile, căucele și fluierul lui. Asemenea desenuri încrustate sunt demna pereche a izvoadelor de țesături și alesături ale țarancei, pe care o disting aceleași însușiri sufletești și aceleași calități trupesti.

Aceste constatări sunt dovezi indiscutabile despre superioritatea rasei căreia aparțin artiștii noștri populari. Sunt demni și direcți descendenți ai străbunilor Traci – primii locuitori ai patriei noastre de azi – lăudați chiar de legendarul Homer pentru arta uimitoare cu care încreștau armele și scuturile lor. Sculpturi din lemn nu ni s-au păstrat, dar prin ornamentele pe metal și prin tradiția olăriei, este bine documentată tendința generală a artei ținuturilor trace de la Pontul Euxin, ce se deosebea de a țărmurilor mării Egee. Pentru ca anonimia autori ai cânturilor naționale eline să releveze frumusețea produselor artistice ale neamului „Barbar” de la Nord, trebuie ca într-adevăr aceștia să se fi impus printr-o îndemânare deosebită, a cărei tradiție persistă până azi. Pe aceste nobile moșteniri străvechi s-au altoit în decursul veacurilor și alte influențe, ce au îmbogățit tezaurul nostru artistic, atât de variat în aparență, dar atât de unitar în simplitatea lui organică.

Dar pe cât de intensă, din punct de vedere al însușirilor artistice, a fost această îndelungată activitate, pe atât a fost de modestă, de smerită. Căci nu pentru alții, ci pentru mulțumirea lor proprie făureau străbunii noștri aceste adevărate capod'opera în toate domeniile artei casnice. De olărie și de țesături am mai vorbit altădată; azi căutarăm să dovedim că și în sculptură nu stăm mai prejos. Deci fără teamă de a fi contrașiși, putem proclama superioritatea artei noastre țărănești, pe care străinii mai bine decât noi o pot aprecia. Cu plăcere mi-amintesc de cuvintele de laudă ce i s-au adus cu prilejul expoziției din Muzeul Rath, din Geneva, în 1925.

Cu drept cuvânt s-a accentuat atunci superioritatea obiectelor noastre, față de ale celorlalte expoziții, în care se aduc opere anume făcute pentru a fi expuse. Lucrând la pânza sa, pictorul, de pildă, se gândește să obțină efectele cele mai capabile de a impresiona pe vizitatorii, cărora el vrea să le placă spre a le putea desface arta sa. Câtă deosebire de scoarțele și de velințele noastre, care au fost țesute într-o cămăruță modestă de o țarancă smerită, căreia nici prin gând nu i-ar fi trecut, că vreodată țesăturile ei ar putea ajunge în mâini streine, și încă mai puțin peste granițele țării. Același impunător efect l-au produs scoarțele și în expoziția din Pavillon Marsan, în 1927, când alături de produsele similare ale întregii Europe apusene, din Scandinavia, prin Letonia, Polonia și până în Serbia, tot scoarțele noastre s-au impus față de celelalte. De ce? Pentru că cu cât mai smerită, cu atât mai firească, mai concentrată, mai ferită de înrâuriri streine este arta noastră țărănească. În modestia ei rezidă și măreția ei necontestată.

Fi-vom în stare să-i păstrăm, și de aci înainte, aceste splendide însușiri, smeritei noastre arte țărănești?

Etnografie și industrie²³

Cerându-mi să vorbesc despre etnografie și industrie, inventivul prieten Adrian Maniu, care cu atâta pricepere și grijă știe să varieze programele Universității Radio, trebuie să se fi gândit, ca și mulți dintre noi, la slăbirea tot mai accentuată a raporturilor dintre cele două noțiuni enunțate. Pe când altădată aproape se acopereau, azi ele se diferențiază tot mai mult. Cu cât însă ne ducem mai îndărăt spre începuturile îndeletnicirilor omenești, cu atât industria se confundă mai intim cu etnografia. Aceasta înseamnă că din cercetarea oricărui produs industrial mai vechi se pot deduce concluziile cele mai sigure asupra autorului obiectului examinat. Putem ajunge la indicarea neamului, a regiunii și chiar a moravurilor aceleia al cărui efort industrial îl avem în fața noastră. Metoda inductivă a cercetării directe a obiectelor este mult mai sigură decât cea deductivă a mărturiilor istorice. Căci lucrurile, deși mute în aparență, au însă și ele graiul lor, mai elocvent, căci mai adevărat și direct, decât istorisirile oamenilor despre ele. Iar de ne-am mărgini numai la cele înregistrate de istorie, ar trebui să renunțăm la cunoașterea traiului omenirii din epoca așa zisă proto- sau pre-istorică, vârsta cea mai lungă a omenirii, căci se măsoară cu miile de ani înainte de primele știri scrise.

Dar ce limbă trebuie să cunoaștem pentru a desprinde graiul obiectelor mute și neanimate? Nici una. Să procedăm numai cu atenție și cu bun simț. De pildă, să luăm o sdreanță oarecare de scoarță veche, din cele uzate, rămasă dela bunici și, examinându-o cu atenție, vom vedea câte ne destăinuiește ea. Din materialul ei, lână, aflăm că autorii ei, dacă nu exclusiv, dar în parte cel puțin, erau și păstori. Iar dacă urzeala e de fir de cânepă sau de in, conchidem că ei cultivau și aceste plante. Mult mai interesante revelațiuni ne dau însă culorile scoarței. Când nu-s produse ale anilinei, ca majoritatea cazurilor de azi, stabilim etatea scoarței, ca fiind cel puțin mai veche de răspândirea acestor prafuri chimice la noi. Iar culorile naturale din pațachină sau garanță, din șofran, din foaie de anin și de nuc și din atâtea altele ne dovedesc că în regiune creșteau copacii și plantele din care s-au extras culorile întrebuințate la boitul scoarței. Dar desenele chenarelor și câmpul cu florile, câte nu ne²⁴ spun ele? Întâi, ne arată că autoarea scoarței, deși n-a umblat la vreo școală, era însă foarte dibace în arta de a compune un izvod perfect, atât din punct de vedere al desenului cât și al înfrățirii culorilor, care, deși vii, sunt însă foarte armonioase. Și că au fost strălucitoare culorile la început, ne putem convinge destrămand lână, care numai la suprafață s-a ofilit, a căpătat acele tonuri stinse, pe care țesătoarele nepricepute de azi le imită, dându-ne produse noi cu tonuri îmbătrânite, ceea ce e tot atât de fals ca și cum s-ar picta copii rumeni cu părul alb. Toate constatările rezultate din analiza sdreței de scoarțe corespund domeniului etnografiei, căci prin ele stabilim că scoarța provine de la un popor care practica și păstoria, trăia într-o regiune bogată în nuci, frasin, garanță, etc. Mai aflăm că oamenii erau fericiți și mulțumiți și că aveau traiul ușor și din belșug, căci altfel nu ar fi consacrat atâta vreme țesutului unor scoarțe așa de migăloase și artistice, ci s-ar fi mulțumit cu o țesătură grosolană și simplă, de culoarea naturală a lânii țigaie – cum se găsesc și azi la familiile nevoiașe din regiuni sărace, unde viața de toate zilele e mai grea și mai absorbantă decât aiurea. Examenul scoarței ne mai instruieste și asupra tradiției în educația țesătoarelor, a căror produse prin subtilitatea motivelor și armonia culorilor dovedesc că numai prin exercițiul în această direcție a mai multor generații s-a putut ajunge la perfecțiunea de azi.

Ca să vă dovedesc că toate cele spuse aici nu-s simple închipuiri, vă atrag atenția că, fără să vă dați seama, ați ajuns la același rezultat ca și mine. Căci atunci când cu siguranță – care nu totdeauna este infailibilă – decretați că cutare scoarță e din Oltenia, iar alta din Basarabia, stabilind aceleași legături între produsul industrial ce vi se prezintă și locuitorii din cutare regiune. Cu alte cuvinte recunoașteți stilul acestor obiecte, pe care, numai după înfățișarea lor, le clasați în timp și în spațiu. Cu oarecare exercițiu se ajunge ușor la recunoașterea tuturor stilurilor artei clasice.

Cu cât stilul este mai pregnant mai lesne de recunoscut, cu atât obiectul este mai nobil, adică de mai bună calitate, cu caracter etnic și artistic mai clar pronunțat. Epocile de seamă ale istoriei au avut întotdeauna semnele lor distinctive, adică stilul lor²⁵.

²³ BAR – Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș. 12 conferințe la radio. I mss 10, f. I–VI, Documentul este datat, în creion, 2 sept. 1932 și conține numeroase anulări, corecturi, adnotări și intervenții autografe ale autorului, majoritatea făcute cu cerneală albastră. Din păcate, tăieturile insistente fac ilizibilă partea eliminată, fiind imposibil să o redăm în transcriere, așa cum impun normele de editare. Două paragrafe constând, primul, în considerații sumare despre stiluri în artă și, cel de al doilea, într-o tentativă naivă de a interpreta stilul drept o caracteristică a unei perioade istorice, au fost eliminate, cel mai probabil, de autor. Comunicarea a fost prezentată la radio în emisiunea *Universitatea Radio*, 8 septembrie 1933, ora 20.00. *Arhiva Societății Române de Radiodifuziune*, vol. II, p. 536.

²⁴ În text „se”.

²⁵ Urmează un paragraf tăiat cu creionul.

De corcirea, de amestecul și lipsa de stiluri în produsele artistice ne plângem azi. Nu se mai ține deloc seamă de legătura ce am dovedit că trebuie să existe între etnografie și industrie, adică între țară, producător și munca sa, între artist și opera lui. La cele mai multe dintre obiectele zilelor noastre nu mai recunoaștem nici patria, nici paternitatea și nici vârsta lor. Renunțând la elemental etnic, lucrurile pierd stilul și noblețea lor. Rămân niște produse hibride, corcitură oribile și, cum se zice așa de frumos în graiul bătrânesc, lucru fără de Dumnezeu. Uitați-vă, de pildă, la scoarțele spânzurate de-a lungul Dâmboviței noastre! Cum nu mai seamănă cu apa, scursorea gudronată din canal, tot astfel nu se mai pot numi produse de artă țesăturile de pe cheiuri. Vrând să varieze modelele clasice, țesătoare fără altă pregătire artistică decât cunoașterea meșteșugului, s-au apucat să combine chenare oltenești cu câmpuri basarabene și să amestece motive cu totul disparate, care, foarte frumoase în ansamblul lor original, nu se mai potrivesc de loc când sunt alăturate fără pricepere. Sunt tot atât de supărătoare la vedere, cum ar fi de jignitoare la auz fraze în care s-ar amesteca dulcele graiu moldovenesc cu sonoritatea clară oltenească, sau neologisme și franțuzisme cu arhaisme scoase din uz. Nu este destul ca elementele din care se alcătuiesc noile scoarțe să fie românești, fiecare luat în parte, pentru ca și așezarea lor în alte combinații să fie frumoase ca și originalele ce au servit de model. Scoarțele de pe cheiul Dâmboviței și din preajma clasicului templu al Ateneului mai păcătuiesc și prin coloritul supărător cu anilină. În zadar caută să atenueze vopselele, dându-li-se în mod artificial înfățișarea ștersă, ce numai cu vremea o capătă scoarțele vechi, căci produsele noi tot groaznice rămân. Cu toată îngăduirea libertății comerțului, cred că ar trebui oprită desfășurarea, în locuri așa de expuse, a jignitoarelor scoarțe, ce ne compromit renumele de popor artistic, pe care cu drept ni-l recunoaște și străinătatea. Iar cazul acesta nu este izolat. Și olăria țărănească, cu o falnică tradiție de mai multe mii de ani, este astăzi compromisă prin produsele nepricepuților. Oalele păstrându-se în pământ, fără a fi irosite ca țesăturile, se pot urmări până la vreo cinci mii de ani în urmă. Și din compararea celor mai vechi, contemporane cu uneltele de piatră șlefuită, deci din epoca neolitică, cu olăriile zilelor noastre se dovedește continuitatea aceluiași ornamente în spirală, prin senzaționalele descoperiri din țara noastră cu care se fălește și Muzeul din Berlin, superioritatea ceramicii preistorice în regiunea vechii Dacii este azi necontestată de toți specialiștii preistoriei. În Muzeul de la Șosea sunt câteva exemplare ce ne uimesc prin perfecțiunea lor tehnică și nespusa lor frumusețe. Pe lângă spiralele pictate cu două și trei culori suprapuse, mai sunt altele cu modele adâncite cu degetul, de o așa mlădioasă linie, cum nu s-ar putea executa mai bine, azi, de cel mai iscusit olar, și chiar absolvent al oricărei școli superioare de arte și meserii, din țară sau străinătate. Asemenea vase trădează în mod palpabil admirabila concepție și îndemânare artistică a acelor strămoși îndepărtați, pe care îi tratăm de inferiori nouă, un ultim exemplu ne va lămuri mai bine în privința acestor erori față de trecut. Există în Muzeul de artă națională dela Șosea – acela pe care Suveranul țării l-a vizitat îndelung mai deunăzi, pe când dintre ascultătorii de astă seară nu știu câți la sută l-or fi văzut – în acel Muzeu atât de oropsit până acum, există între alte obiecte preistorice și o lingură de pământ cu ornament în trei tonuri, pe dinăuntru, pe dinafară ca și pe întreaga coadă a lingurei. Față de înfloritoarea artă a acelei epoci neolitice, noi apărem azi ca niște epigoni netrebniți. Căci dacă examinați lingurile de care vă serviți, cei mai mulți o să găsiți pe ele Marca Christofle sau Berndorf! Nu sunt acestea dovezi ale inferiorității noastre artistice și economice?! Ne oprim căci la fel sunt mai toate ramurile industriei noastre. Când nu importăm marfă streină, o imităm. Câte din marile noastre întreprinderi industriale au căutat să se pună în concordanță cu cerințele artei naționale? Maimuțăm pe streini, în loc de a da izvoadelor strămoșești dezvoltarea cuvenită potrivit nevoilor timpului și progreselor tehnice. Ar fi absurd, desigur, să imităm orbește modelele învechite, care nu mai corespund mult invocatului „ritm al vremii”. Nu, nu, pretindem servilism față de trecut, dar cerem demnitate față de noi înșine; să nu ne dezbrăcăm de voie bună de tot ce e al nostru, pentru a ne împăuna cu penele altora. Să luăm exemplu de la streini și să respectăm și noi tradiția noastră, după cum ei invocă pe a lor, și întocmai ca și ei să evoluăm și noi în spiritul nostru propriu, însă să căutăm să atingem desăvârșirea produselor specific românești, pe care să le exportăm și în străinătate. Căci piețele mondiale, care absorb atâtea covoare orientale, atâtea obiecte de lemn sculptat din Scandinavia, atâtea porțelanuri daneze și altele, care toate aduc venituri importante țărilor respective, ar primi cu siguranță, în cantități mai mari, și splendidele noastre scoarțe și broderii, ce în expozițiile internaționale au fost veșnic clasate printre cele dintâi. Din nenorocire însă, începuturile fericite ale exportului de asemenea lucrări naționale, dinainte de război, sunt compromise azi prin marfa inferioară, cu care ne înfățișăm peste hotare.

Cui incumbă vina acestei degenerări a producerii noastre artistice? În primul rând oficialității, care nu se îngrijește de modelele ce se dau școalelor. Nu odată am protestat, dar în zadar, împotriva izvoadelor de

țesături ce, an de an, se editează de Ministerul Industriei, spre a fi împărțite școlilor profesionale din întreaga țară. Drept modele de scoarțe oltenesti s-au reprodus niște copii interpretate de călugărițele de la Văratecul din Moldova! Iar cu ajutorul aceluiași Minister la care s-a aliat și cel al Artelor și Casa Școalelor s-a editat, cu un lux enorm, în anul trecut, un tratat intitulat „Arta decorativă în ceramica românească”, conceput pe principii absolut false. E o crimă răspândirea unor asemenea cărți prin școli, pentru că ele falsifică principiile fundamentale și nesocotesc cele mai elementare noțiuni ale artei industriale. Căci nu trebuie să uităm că fiecare material are legile sale speciale de tratare. Nu e permis să confundăm izvoadele și tehnicile, aplicându-le fără deosebire la orice materiale și orice fel. Nu se poate, de pildă, îmbrăca rotunjimea vaselor cu izvoadele dreptliniare și unghiulare ale țesăturilor, după cum ni se dau atâtea exemple monstruoase în menționata carte. Tot așa de nefericită este și pretenția aceluiași tratat de a orna cu motivele evangheliei putnene din 1507 o „sosieră”, cum i se zice în text de porțelan în stil modern! În loc de a ajuta publicarea unor asemenea aberațiuni, căci volumul menționat nu e singurul, ministerele citate ar fi trebuit să le împiedice de a vedea lumina tiparului. Puse în circulație, ele otrăvesc și pervertesc gustul natural al atâtor fii de țărani, care sunt astfel oficial înstrăinați de frumoasa tradiție a olăriei străbune. Căci nu e destul să întrebuițăm izvoade românești, aplicându-le alandala, unde nu se cuvine și unde nu se potrivesc, pentru a crede că am făcut opera națională. Ne-am săturat de acest pretins patriotism aplicat și în artă. Să arătăm că sunt urate și că trebuie deci excluse din patrimoniul nostru toate acele produse, care, chiar dacă întrebuițează motive românești, nu corespund cerințelor fundamentale ale unei creațiuni artistice. Asemenea produse hibride și de prost gust, de care atât s-a abuzat în așa zisa industrie națională a zilelor noastre, trebuie combătute pe orice cale. N-ar fi drept să închei aceste triste constatări fără a releva că sunt încercări fericite în favoarea primenirii artei. Dar, după cum nici pericolele de înlăturat nu le-am putut semnală pe toate, rezumându-mă numai la unele exemple tipice, tot astfel nici străduințele reușite nu am vreme să le înșir în spațiul minutelor ce ne sunt îngăduite. Drept concluzie, să hotărâm lupta contra banalizării și trivializării artei, sub toate ale ei înfățișări. Iar industriile să se puie de acord cu etnografia proprie a poporului nostru, și atunci vor produce, în chip firesc, opere naționale, care, oglindind spiritul tradițional al adevăratei arte românești, își vor redobândi buna reputație de care se bucura odinioară nu numai în țară, dar și peste hotare.

Casa, biserica și costumul țăranului român²⁶

Casa țărănească se deosebește prin pridvorul sau tinda de-a lungul fațadei principale a clădirii. Acest tip este străvechi, urmele sale putându-se urmări până în epoca preistorică.

El variază însă după regiuni. În Dobrogea și în unele părți de-a lungul Dunării se mai găsesc – din ce în ce mai puțin – bordeie sau locuințe subterane ale căror acoperișuri de trestie sau nuiiele ies singure la suprafața pământului. Asemenea locuințe în mai multe încăperi, întrebuițate și de strămoșii Romani, sunt foarte călduroase iarna și răcoroase în timpul verii.

În regiunile muntoase casele se fac din bârne de lemn și se acoperă cu șindrilă. Din punct de vedere artistic această casă prezintă cel mai mare interes prin sculpturile și stâlpii ce-i ornează fațada. Un exemplar din cele mai arătoase și instructive ne oferă casa lui Antonie Mogoș, din comuna Ceauru, din județul Gorj, azi reconstruită în întregime în Muzeul de Artă națională din București. Deși datând numai din 1875 ea redă tipul strămoșesc, cu stâlpii admirabil proporționați și bogat sculptați care alcătuiesc cerdacul atât de caracteristic. Intrarea în curtea caselor de la munte se face, printr-o poartă monumentală – amintind parcă arcurile de triumf ale Romanilor – de asemeni bogat sculptate. Planul casei țărănești este în genere, următorul: la mijloc e încăperea cu vatra la care se fierb bucatele și în jurul căreia se adună, mănâncă și dorm stăpânii casei. În odaia cea mare se află războiul gospodinei precum și, așezate în tronul sau lada de lemn sculptat, zestrea femeii, constând din ii bogat brodate și din scoarțele așezate în teanc pe ladă sau întinse pe bănci și pe pereți, Tot aici se găsește, în zidul dinspre răsărit, icoana cu busuioc. Străchini frumos colorate, atârinate de polițe, ștergare brodate și cromolitografii naționale înveselesc această încăpere în care se primesc rudele și musafirii: o a treia și ultimă odaie, în genere netencuită pe dinăuntru ca celelalte două, cuprinde vasele și uneltele gospodăriei. Alături de casă se află coșarul de porumb, cotineată de păsări și grajdul cu cocina.

²⁶ Titlul comunicării nu figurează printre emisiunile consemnate în *Bibliografia radiofonică românească*, dar acest lucru nu exclude posibilitatea ca el să fi fost schimbat ulterior în *Arta în România*. Conform *Bibliografiei radiofonice*, numeroase conferințe, susținute de Samurcaș, apar sub această denumire, probabil la recomandarea organizatorului emisiunii, din moment ce în arhiva personală ele poartă alte titluri. BAR – Mss, arhiva Alexandru Tzigara-Samurcaș, 12 conferințe la radio, I mss. 8.

Casele construite numai din bârne suprapuse și bine încheiate tind să dispară înlocuindu-se prin construcții mai ușoare cu scheletul de lemn ce susține acoperișul, zidurile laterale fiind alcătuite din împletituri de crengi și lipitură de pământ. În regiunile mai bogate se ridică case de cărămidă, cu acoperiș de țiglă sau de tinichea, cu coloane și arcade tot din zidărie sau chiar de piatră cioplită. Toate locuințele – afară de cele din bârne – se spoiesc în alb cu chenare albastre la temelie și uneori în jurul ferestrelor și ușilor. Ornamente în relief sau mai ales zugrăveli decorative înveselesc aspectul atât de plăcut al locuințelor țărănești.

Bisericile sătești de lemn din care se mai găsesc unele splendide exemplare vechi, tind să dispară, înlocuite fiind prin clădiri de cărămidă. Cele din Muntenia și în special din Oltenia, unde sunt mai numeroase, se deosebesc de cele din Moldova și Ardeal, care, sub influența stilului gotic, au acoperișuri și turlă înalte și svelte ce se desprind impunător în mijlocul peisagiului.

Portul țăranului este de asemenea străvechi găsimu-i-se urmele chiar pe figurinele cu ornamente încrustate din epoca de piatră, descoperite în diferite stațiuni preistorice și răspândite azi prin muzeele din țară. El se mai aseamănă întocmai cu reprezentările din vremea primilor noștri voievozi. Această lungă tradiție explică și frumusețea desăvârșită a costumului țăranului nostru, prin care el se deosebește de toți vecinii săi, întocmai după cum se identifică și prin limba sa. Deosebiri ale porturilor diferitelor provincii românești constau numai în amănunte decorative, toate având același tipic comun.

Portul bărbaților constă dintr-o cămașă de pânză albă, pantaloni tot de pânză sau ȋtari de aba, opinci sau cisme, iar pe cap, vara, pălărie de pîslă neagră și iarna căciulă de oaie.

Trupul e veșnic încins la mijloc de brâu de lână roșie sau de chimirul de piele cusută în diferite culori. Iarna se poartă sumane de dimie, bunda sau pieptarul și cojocul cu mâneci.

În Oltenia cămașa e foarte lungă și pantalonii largi, sumanele de culoare albă cu ornamente negre pe când în Moldova sunt de lână țigaie, iar cămășile mai scurte. Țarii de postav alb se poartă peste tot iarna.

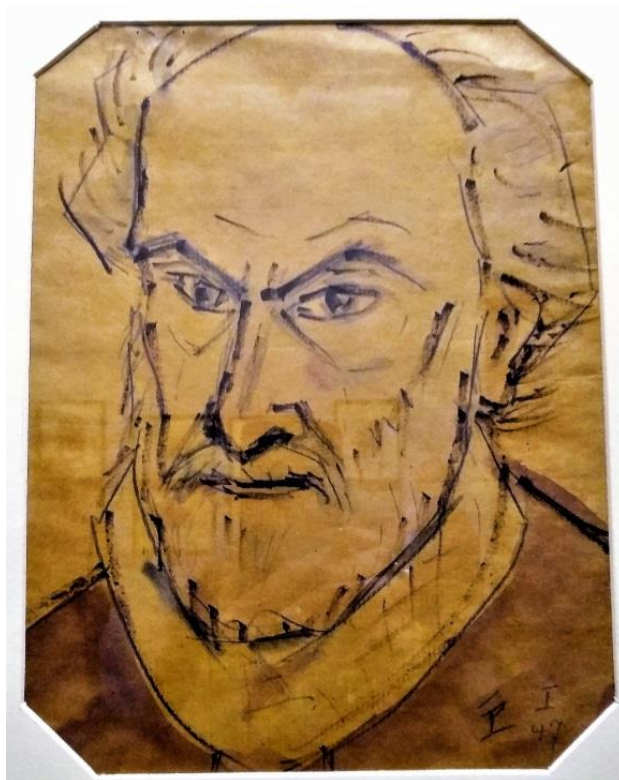
Pitoresc este costumele femeilor, care prezintă varietăți nesfârșite, cele mai frumoase și bogate fiind în Oltenia și Muntenia. Cămașa de pânză albă, lungă până la gleznă, umerii bogat brodați, iar pe mâneci și pe piept curg alțițele de culori variate dar întotdeauna foarte armonioase. Firele de aur ce se împleteau discret în broderii mai vechi au fost cu timpul înlocuite prin fluturii de metal sau prin mărgelile colorate care dau iilor o strălucire ce nu sporește însă efectul estetic. În locul fustelor se întrebuințează catrințe sau oprege și fote sau șorțuri care acoperind trupul de la brâu în jos îi lasă totuși întreaga libertate a mișcărilor. În picioare femeile ca și bărbații poartă opinci; iar pe cap marama de borangic care fâlfâie accentuând mișcările trupului. În timp de iarnă poartă bundițe, ciupage blănite sau zeghe de dimie albă cu găitane negre.

Costumele variază grozav fiecare regiune și vale având caracteristicile sale proprii ce nu se pot confunda. Iile cele mai arătoase și fotele cele mai bogat țesute și înflorite se găsesc în Oltenia și prin județele Argeș și Muscel. În Moldova costumele sunt mai puțin bogate, iar în Bucovina și mai ales Basarabia ele sunt foarte sobre.

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Pallady 150 – Muzeul Național de Artă, Muzeul Colecțiilor de Artă, Muzeul Theodor Pallady, Muzeul K. H. Zambaccian, București, 1 decembrie 2021 – 3 aprilie/15 mai 2022

Pentru a celebra împlinirea unui secol și jumătate de la nașterea lui Theodor Pallady (1871–1956), personalitate marcantă a artei românești moderne, Muzeul Național de Artă din București (MNAR) a organizat în anul 2021 o suită de expoziții unite sub genericul „Palady 150”, deschise publicului timp de șase luni.



*Autoportret, 1947, imagine din expoziția
Din opera grafică a lui Theodor Pallady, Muzeul Colecțiilor de Artă, foto V.B.*

Figură emblematică a picturii românești interbelice, Pallady a creat o operă impregnată de farmecul descendenței sale aristocratice, o artă intelectualizată, sublimată senzorial, de o modernitate ce păstrează, în formula ei discretă, temperată, parfumurile tari ale literaturii de la începutul veacului anterior. Așa cum observa colecționarul de artă Zambaccian, unul dintre primii comentatori ai picturii sale, Pallady este „un senzitiv care provoacă un fluid spiritual, o stare de corespondență care cere privitorului un început de rafinament...”¹, artistul rămânând până astăzi un personaj enigmatic, dificil de etichetat și de prezentat pe gustul și înțelesul marelui public.

¹ K. H. Zambaccian, *Th. Pallady*, Casa Școalelor, 1945, în *Pagini despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1965, p. 95.

În literatura de specialitate, opera și biografia pictorului constituie teme de primă importanță, deja bine conturate. Începând cu cronicile primelor expoziții, continuând cu contribuțiile unor istorici precum Ionel Jianu, Barbu Brezianu, Raoul Șorban, Mihai Ispir, textele dedicate lui Pallady au pus în lumină specificul demersului artistic, filiațiile stilistice, sinuozitățile limbajului plastic și sensurile lor estetice. În ultimele decenii, două contribuții importante la cunoașterea și valorizarea creației lui Pallady merită a fi amintite: studiul Cristinei Panaite din catalogul expoziției retrospective celebrând 125 de ani de la nașterea artistului², ce repunea în discuție problematica mai puțin cunoscută a primei perioade de creație, și ediția critică a scrierilor artistului datorată Danei Crișan³. Totuși, în ciuda unei bibliografii bogate, în momentul de față cronologia vieții și operei sale, în linii mari cunoscută, rămâne o temă deschisă, cu unele lacune insurmontabile și pasaje controversate, dificil de clarificat în lipsa unor noi surse documentare.

Expoziția, proiectată ca un eveniment comemorativ-omagial lansat la 1 Decembrie 2021, cu prilejul Zilei Naționale a României, a propus un itinerariu de vizitare în patru locații bucureștene, fiecare expunere încercând să ilustreze o fațetă a creației palladiene: *Jurnal intim* (la MNAR), *Din opera grafică a lui Theodor Pallady* (Muzeul Colecțiilor de Artă), *Parisul lui Pallady* (Muzeul Theodor Pallady / Casa Melik) și *Zambaccian despre Pallady* (Muzeul K. H. Zambaccian).

Deoarece organizatorii au ales să prezinte pe simeze doar lucrări din propriul patrimoniu, din expunere au lipsit în mod evident piese importante aparținând muzeelor din țară. Dacă efortul împrumuturilor din provincie se pare că a depășit posibilitățile administrative ale MNAR, ignorarea importantei colecții grafice palladiene de la Cabinetul Bibliotecii Academiei Române, care ar fi completat cu ușurință harta bucureșteană a expozițiilor, nu poate fi explicată decât printr-o regretabilă obtuzitate instituțională. Absența unui catalog⁴, pe care o punem pe seama situației critice în care se află secția de Artă modernă a MNAR, a subminat decisiv ambițiile de grandoare ale întregului eveniment, coborându-l la nivelul unor manifestări conjuncturale, aparent precipitate.

Grupate tematic – *jurnalul intim, opera grafică, evocarea Parisului și relația cu colecționarul K. H. Zambaccian* – cele patru expoziții au fost, în mod flagrant, inegale, în același timp însă, firul narativ al fiecăreia s-a intersectat cu al celorlalte. Amplitudinea fiecăreia a fost inerent condiționată nu doar de spațiul pentru care au fost proiectate (este cazul mini-expoziției deschise la Muzeul Theodor Pallady, ca să nu mai vorbim de cea de la Muzeul Zambaccian, de proporții ridicole), ci și, presupunem, de conceptul curatorial.

În *Jurnal intim*, de la parterul Galeriei Naționale (MNAR), inițiatorul expoziției (curator Călin Stegorean), tatonând zona portretisticii feminine comentată prin intermediul însemnărilor palladiene, a propus o lectură în cheie privată a operei, nu lipsită de interes, însă insuficient argumentată. Decupajul tematic, în majoritate nuduri pictate în anii 1920–1940, completate de câteva portrete în interior din perioada de creație de la 1900, a îngustat radical orizontul „intimismului” din creația lui Pallady, lăsând pe dinafară tema naturii statice, poate la fel de amplă ca și cea a nudului, care reprezintă un „jurnal personal” mult mai plin de sugestii autobiografice încifrate.

Aranjată tematic fără a urmări o structură cronologică, expoziția a proiectat în obscuritate criteriul alegerii și alăturării lucrărilor, împiedicând receptarea operelor în înlănțuirea lor temporală de care depinde înțelegerea evoluției atât a temei, cât și a meșteșugului artistului. Textele care ipotetic explicau una sau mai multe imagini, extrase din Jurnalul artistului, au părut uneori atașate arbitrar, creând impresia unui discurs destructurat. Au fost evocate laolaltă vocea critică a artistului, opiniile sale cu privire la artă, aventurile amoroase, pasiunea pentru Baudelaire, amicitia cu Matisse, etc. Dacă în cazul expoziției de la Muzeul Zambaccian, ilustrarea lucrărilor lui Pallady cu textele lui Zambaccian, care comenta punctual anumite tablouri, a fost pertinentă, în cazul expoziției *Jurnal intim* corelarea picturilor, create într-o perioadă anterioară însemnărilor artistului, cu pasaje din aceste texte târzii, era practic iluzorie. Jurnalurile lui Pallady, care datează din 1941, 1944 și 1949–1950, sunt laconice și sobre, marcate de melancolia revenirii definitive de la Paris, în timpul războiului, la București, fără a conține confesiuni potrivite descifrării de tip enigmatic a unor tablouri pictate în cu totul alte vremuri și împrejurări. Oricât de ofertantă a părut prezentarea lui Pallady în dublă ipostază, de pictor și scriitor, tentativa curatorială a avut caracterul unui scenariu procustian.

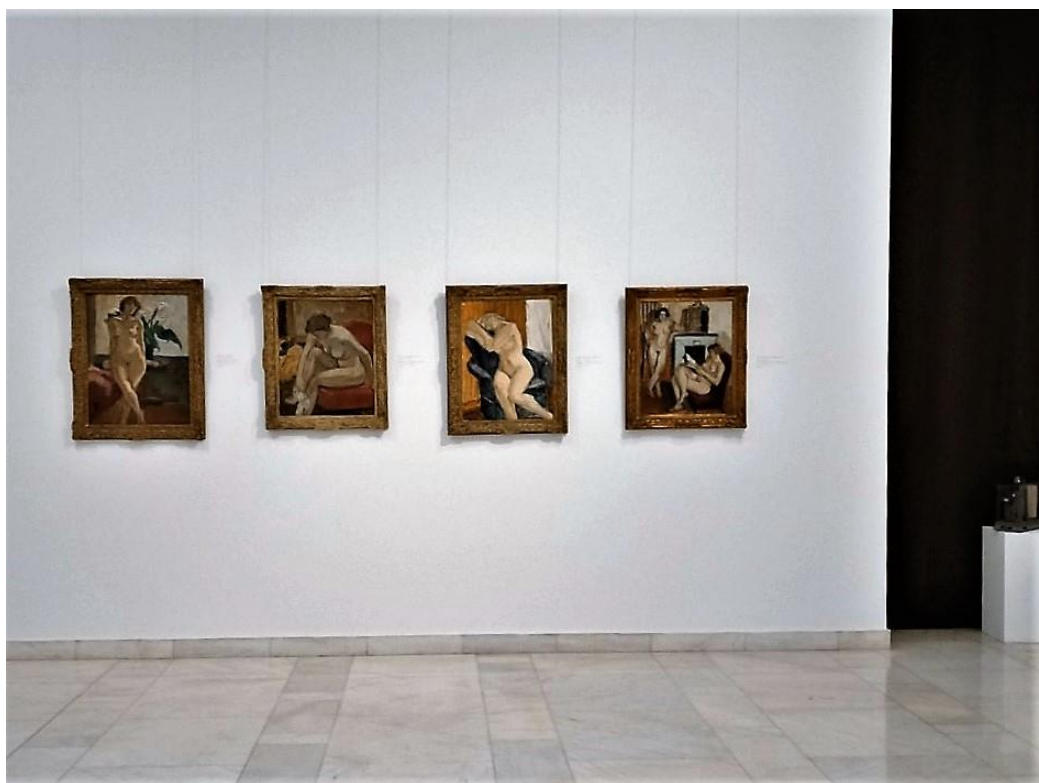
Expoziția dedicată peisajelor pariziene a evocat discret o geografie afectivă. Parisul lui Pallady nu este cel al impozantelor opere de arhitectură, ci o înlănțuire de imagini ale unor spații citadine vag recognoscibile, individualizate și unitare totodată, prin ritmurile lor cromatice și liniare. Căldura ocrurilor și a griurilor colorate, cu accente de verde crud, semnătura stilistică a peisajelor sale din perioada interbelică, exprimă adesea o viziune poetică, încărcată de serenitate și reverie. Parte a lucrărilor expuse la Casa Melik provin din

² *Theodor Pallady: pictor, desenator și gravor*, Muzeul Național de Artă al României, decembrie 1996 februarie 1997 [catalog de Dana Bercea, Cristina Panaite, Marina Vazaca], MNAR, București, 1996.

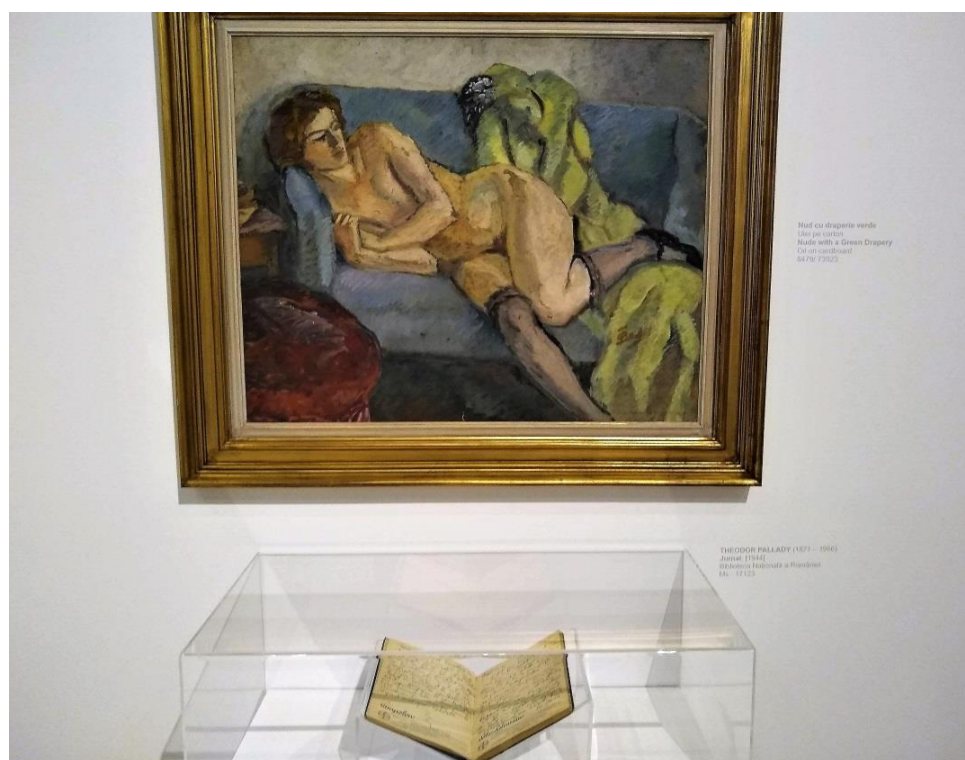
³ Dana Crișan, *Theodor Pallady scriind* – jurnale, scrisori, însemnări, Ed. Compania, București, 2008.

⁴ Catalogul mult așteptat a fost tipărit către sfârșitul anului 2022, la o dată ulterioară scrierii cronicii de față (n. red.).

importanta donație a juristului și colecționarului Gheorghe Răut (1890–1968), amic, vecin în Place Dauphine, și ocazional companion în partide de vânătoare ori dineuri. Lucrări precum *Pescari pe Sena* (creion și acuarelă pe hârtie, 1936, col. K. H. Zambaccian), evidențiază virajul stilistic în direcția unei geometrizară tot mai accentuate, proces definit în jurnalul palladian prin raportare la estetica picturii bizantine.



Imagine de ansamblu din expoziția *Pallady. Jurnal intim*, MNAR, foto C.T.



Imagine din expoziția *Pallady. Jurnal Intim*, MNAR, foto V.B.

Cea mai coerentă dintre expoziții, *Din opera grafică a lui Th. Pallady* (MCA, curator Liliana Chiriac) a surprins toate etapele evoluției artistului și cele mai importante aspecte ale personalității sale, caracteristici concentrate de emblematicul *Autoportret* din 1942, care ne-a scrutat, cu privirea sa necruțătoare, cu pensula și paleta în mână, de pe afișul expoziției. Lucrările expuse, realizate în tehnici grafice diferite, creion, acuarelă, guașă, peniță, gravură, au punctat cronologic parcursul stilistic al artistului, de la desenele și schițele din jurul lui 1900, când influențele conjugate ale prerafaelismului și ale picturii maestrului său, Gustave Moreau, sunt atât de pregnante, la pașii mărunți ai procesului de abstractizare formală de după Primul Război Mondial.

Dintre lucrările timpurii s-au remarcat schițele de peisaje cu arhitecturi, desene în tuș sau acuarelă, precum *Clastrul Abației Saint-Jacques du Mont-Fort* (1893), sau *Castelul din Morin* (1904), relevând calitățile lui Pallady de desenator cu studii la Politehnica din Dresda, cu sugerări perfecte ale perspectivei și detaliilor arhitectonice, îmbinate cu cele de colorist delicat, de sorginte romantică. De asemenea, revelatoare pentru perioada de început au fost compozițiile, expuse în premieră, cu figuri feminine în peisaj, într-o acvaforte decorativ-florală, inspirată din „*Les Fleurs du mal*” (1910–1919), sau în alegoria „*Culesul fructelor*” (1916–1919), o compoziție surprinzător de matură stilistic, prezentând reminiscențe din simbolismul lui Gustave Moreau și Puvis de Chavannes, catalizate însă de simplitatea geometrică a lui Cézanne, în concordanță cu tendințele sincretiste ale picturii franceze ale perioadei.

Expoziția a revelat și latura plină de forță a portretisticii lui Pallady, felul în care surprinde din câteva tușe înfățișarea, temperamentul și starea de moment a celui portretizat, uneori în schițe mai amănunțite, alteori în „fixări” rapide ale formei cu creionul sau cărbunele, asupra cărei intervine cu valorări subtile din materie colorată aflată la îndemână: cerneală, acuarelă, zaț de cafea, frunze presate. Dintre portretele care rețin în principal personalitatea remarcabilă a modelului, făcând parte din cercul său parizian de prieteni apropiați, menționăm portretele pictorului Edmond Aman Jean, creatorului de modă Paul Poiret, scriitorului Victor Eftimiu, pianistei Cella Delavrancea, scriitoarei Louise Buge, dansatoarei Lizica Codreanu.



Cărciumărese și ceas, expoziția *Din opera grafică a lui Theodor Pallady*, Muzeul Colecțiilor de Artă, foto. V.B.

Concepția particulară asupra relației dintre desen și pictură, cu accent asupra primului ca schelet, structură spirituală de care nu se poate face abstracție, cunoscut fiind atașamentul lui Pallady față de creația leonardescă, a putut fi urmărită mai ales în lucrările cu statut de frontieră între procedeele picturale și cele grafice. „Dozajul materiei și spiritului”⁵, pe care-l căuta cu obstinație artistul, deziderat atât tehnic, cât și iconografic, reiese excepțional din *Autoportretul* deja menționat, din 1942, dar mai ales din unele naturi statice prezente în expoziție. Compoziția cu cârciumărese și ceas, pană, călimară, revista *Arts* și volumul lui Baudelaire, lucrată în ulei pe pânză lipită pe carton, într-un strat subțire, diluat, care lasă suprafața catifelată, este un astfel de „poem pictural”. Pallady concentrează, în configurația unor obiecte obișnuite, dar cu încărcătură simbolică, năzuința spre o perfecțiune sensibilă în armonia formelor și a nuanțelor în surdină, însuflețite de tonul înalt al galbenului, ce evocă eliberarea spiritului, ieșirea din profan. Una dintre cele patru expoziții tematice care l-au omagiat pe artist la momentul celebrării a 150 de ani de la naștere ar fi trebuit necesarmente să fie dedicată naturii statice, un segment fastuos al creației palladiene.

Deși lipsite de miză teoretică, expozițiile organizate de MNAR au oferit totuși imaginea destul de articulată a unei opere ce se întinde pe câteva decenii. Evenimentul a constituit o sărbătoare a artei românești moderne, ale cărei ecouri s-au reverberat atât în cercurile restrânse ale specialiștilor, cât și în presă. Revista *Observator Cultural* a deschis chiar un amplu dosar⁶ dedicat lui Theodor Pallady, la inițiativa scriitorului Bedros Horasangian, care a antrenat variate condeie ce au exprimat opinii de receptare „la cald” a evenimentului, lansând săgeata viitoarelor cercetări ce vor contribui la redescoperirea artistului până la următoarea sa celebrare, cu ocazia bicentenarului din 2071.

Corina Teacă și Virginia Barbu

Expoziție retrospectivă Tudor Zbârnea, *Călătorie spre centrul ființei. Ecourile arhetipului*, București, Muzeul Național de Artă al României, 19 iunie – 4 septembrie 2022, curator Maria Bilașevschi



Expoziția retrospectivă de pictură Tudor Zbârnea, MNAR, 2022.

⁵ *Omagiu lui Theodor Pallady, Expoziție comemorativă cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului*, catalog de Ștefan Dițescu și Georgeta Peleanu, decembrie 1971 – februarie 1972, Muzeul de Artă al R.S.R., 1971, p. 33.

⁶ *Observator Cultural*, *Pallady, brand de țară*, nr. 1097/ 15.02.2022/ 16.02.2022; nr. 1106 /21.04.2022; nr. 1109/ 19.05.2022; nr. 1115/ 30. 06. 2022.

Muzeul Național de Artă al României a găzduit pe perioada verii acestui an o amplă retrospectivă de pictură a lui Tudor Zbârnea (n. 1955), figură cunoscută a vieții culturale din Republica Moldova, director al Muzeului de Artă din Chișinău, pictor format la academiile de artă din Chișinău și Iași.

Artist cu un palmares expozițional impresionant, cariera sa a prins aripi după căderea Cortinei de Fier, în contextul unor schimbări majore în plan politic și cultural, care au deschis lumea moldovenească spre România și indirect spre acea parte a Europei care înainte era inaccesibilă, astfel că, deloc surprinzător, în amprenta sa stilistică se contopesc particularități ale plasticii românești din anii '80 cu registrul ei complex de stilizări și reprezentări simbolice, și un dramatism sobru, cu nuanțe expresioniste.

Actuala expoziție explorează principalele zone tematice și conceptuale abordate de artist începând cu anii '90, într-o înlanțuire aleatorie, vie, al cărei ritm nu este dat de cronologie, ci de specificul lucrărilor. Curatoarea Maria Bilașevschi a construit traseul expunerii începând cu lucrări din perioada anilor '90, într-un discurs care insistă pe anumite direcții tematice precum tema însingurării sau cicluri ținând de simbolistica creștină sau esoterică (crucea, centrul, etc.). Ele au darul de a accentua dimensiunea solemnă și intelectuală a artei lui Tudor Zbârnea, creând o impresie vizuală puternică. Întrucât în expunere se află exclusiv lucrări finalizate, retrospectiva Tudor Zbârnea de la MNAR constituie mai curând o încununare a carierei, un moment al celebrării împlinirii decât o etalare care să permită vizitatorului cunoașterea mai profundă a operei. Discursul curatorial evită orice trimitere la procesul creativ și la atelier, la etapele intermediare ale elaborării unei opere, dar are meritul de a prezenta subiectele cheie în configurarea identității artistice.

Picturile din anii '90 definite de un descriptivism laconic, enigmatic, uneori la limita abstracției, sugerează vag componentele unui ambient sau ale unei scene (*Alte situații*). Imaginile rezonează, în anumite limite, cu unele formule de reprezentare întâlnite în arta lui Alexandru Ciucurencu, Vasile Grigore sau Ilie Boca. Totuși, Tudor Zbârnea își asumă propriile concluzii, delimitându-se nu doar la nivelul subiectului, ci și prin ritmul compozițional personal și paleta coloristică în care domină tonuri stinse de brun, ocru, verde și griuri colorate. Atrage atenția în mod deosebit compoziția intitulată *În liniștea serii* (1994), insolită în ansamblul expoziției prin factura volatilă, fantasmatică a formelor care evocă o lume a oniricului.

Tot în anii 90 artistul inițiază o serie de portretizări ale suferinței cu focalizări puternice (*Disperare*, 1994; *Chip*, 1995, 2014) care scot la lumină latura expresionistă a artei sale. Din aceeași arie tematică face parte și compoziția *Revenire* (1995), cu accentele ei intens dramatice, care evocă pictura lui Corneliu Baba, fără a abandona acea voce interioară a propriilor reflecții. Versiunea pictată în 2019, în ciuda coincidenței tematice, relevă stilistică și înțelesuri diferite, unde tema memoriei care se șterge este sugerată de descrieri fragmentare ale siluetei umane.

Coabitarea dintre figurativ și abstract, pe care o remarcam încă din lucrări de tinerețe, este o caracteristică ce traversează diversele perioade ale creației, regăsindu-se inclusiv în producția artistică a ultimilor ani. *Trecere* (2018) și *Dincolo de noi* (2018), picturi independente expuse extrem de inspirat ca diptic, sunt compoziții elaborate într-o notă accentuat dramatică, cu contraste puternice, unde elementul figurativ al primei picturi compusă vertical, este susținut ritmic de vibrația nervoasă a pensulației, suprapunerile de laviuri și pete opace de culoare creând un remarcabil efect pictural.

Poate cel mai încheiat capitol al expoziției este cel dedicat subiectelor cu semnificație simbolică (*Decor sacru*, 2003; *Extensiune*, 2001). Ele construiesc prin diverse strategii de reprezentare un discurs al idealurilor spirituale, cu reinterpretări ale unor forme arhaice sau ale unor secvențe din tradiția vizuală post-bizantină, și poate, într-un mod mai puțin manifest, al decorativismului structurat al artei populare. Se poate spune că retrospectiva Tudor Zbârnea propune, în ultimă instanță, o hartă subiectivă a referințelor culturale a cărei țesătură complexă este îmbogățită la fiecare pas de o puternică și sinceră încărcătură afectivă.

Corina Teacă

Expoziția *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander*, Paris, Centre Pompidou, 11 mai – 5 septembrie 2022

Deschisă la etajul al șaselea al Centre Pompidou din Paris, în perioada 11 mai – 5 septembrie 2022, ampla expoziție *Allemagne / Années 1920* (*Germania / anii 1920*) subîntinde două volesturi, care interferează parțial, se completează și se pun în valoare reciproc: o prezentare tematică panoramică a mișcării artistice germane *Noua Obiectivitate* (germ. *Neue Sachlichkeit*), în principal, și un proiect monografic dedicat artistului fotograf german August Sander (1876–1964), cu accent pe capodopera sa, seria *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Oameni din secolul XX*), în secundar. Cronologic, expoziția se concentrează asupra intervalului 1925–1933, așadar asupra modernității germane din a doua parte a Republicii de la Weimar¹.

Parcursul expozițional debutează cu sala intitulată *Prolog*, continuă (în sensul invers acelor de ceasornic) cu 13 săli tematice (înconjurând sala 9, centrală), ce „cartografiază” în detaliu mișcarea *Noua Obiectivitate*, opera lui Sander și zonele lor de confluență, și se încheie cu sala *Epilog*².

Acompanied de un consistent catalog³, publicat în excelente condiții grafice, expoziția îi are curatori pe Angela Lampe, conservator la Colecțiile de artă modernă ale Centre Pompidou, și pe Florian Ebner, șeful Cabinetului de fotografie de la același centru cultural, beneficiază de contribuțiile cercetătorilor Sophie Goetzmann, Katharina Täschner, Marie Merio și este scenografiată de arhitectul Laurence Le Bris.

Este pentru prima dată când în Franța o expoziție de o asemenea anvergură – reunind circa 900 de opere și documente, multe împrumutate special (numai din Germania, de pildă, provin expunate din 73 de instituții situate în 30 de orașe) – oferă o privire de ansamblu asupra mișcării *Noua Obiectivitate*, dintr-o perspectivă pluridisciplinară, care pune în evidență diversitatea mediilor de expresie artistică – pictură, grafică, afiș, proiecte de arhitectură, design de obiect și de interior, film, teatru, literatură, muzică – și subliniază ambivalența unei societăți divizate între noua fascinație pentru raționalizare și angoasa dezindividualizării alienante, între subversia convențiilor de gen și apărarea ordinii prestabilite. Totodată, expoziția își propune să analizeze spiritul timpului unei societăți germane supuse unor rapide schimbări în plan social, politic și mediatic, reflectate și în producția artistică.

În acest sens, mișcarea *Noua Obiectivitate*, de la a cărei apariție, la începutul anilor 1920, se împlinesc acum 100 de ani, este pusă în context istoric, politic și estetic. După cei patru ani de teroare ai Primului Război Mondial (1914–1918), care au adus experiența concretă a luptei pe front, ca și după eșecul Revoluției Germane / *Revoluției din Noiembrie* (1918–1919), în Germania învinsă se instalase o stare generală de deziluzie. În domeniul artelor vizuale, mai precis în pictură, s-a produs o schimbare de paradigmă: dacă înainte de război în Germania triumfase expresionismul – reprezentat prin două grupări majore: *Die Brücke* (*Podul*), fondată la Dresda în 1905, și *Der Blaue Reiter* (*Călărețul albastru*), înființată la München în 1911; ambele dizolvate la începutul conflagrației –, după război artiștii germani s-au detașat de utopiile idealiste ale generației expresioniste și de estetica vizionară, spirituală și psihologică a expresionismului (efuziuni lirice, exaltarea *ego*-ului, deformări ale trupului personajelor și, sub influența artei oceanice și africane, chipuri de tip mască) și și-au întors privirea către realitate, creând opere într-un stil figurativ mai neutru și mai puțin expresiv, care tindea către o mai mare „obiectivitate” / *Sachlichkeit* (de altfel, dificultatea de a traduce din germană acest termen-cheie în alte limbi sugerează natura sa idiomatică). În acest sens, *Noua Obiectivitate* este, mai degrabă decât o mișcare bine definită, un nou mod de a vedea lumea, cu o privire precisă, rece, îndreptată către exterior și către civilizația modernă.

Sala *Prolog* prezintă câteva opere prin care se dorește schițarea unui tablou al artei germane de dinainte de *Noua Obiectivitate*, în trei direcții: anii 1910 dominați de expresionism; August Sander, ca fotograf ambulant în mediul rural, în împrejurimile Köln-ului, surprinzând figuri de țărani; mișcarea Dada, apărută în

¹ Republica de la Weimar (germ. *Weimarer Republik*) a fost prima democrație parlamentară din istoria Germaniei, între anii 1919 (proclamarea, în urma Primului Război Mondial, de către Adunarea constituantă, întrunită la Weimar, a republicii federale, conduse de un parlament / *Reichstag* și de un președinte ales prin vot universal) și 1933 (numirea lui Adolf Hitler în funcția de cancelar). Numele oficial al țării a rămas însă *Deutsches Reich* (*Imperiul sau Reich-ul German*).

² Succesiunea sălilor este următoarea: *Prolog*; 1. *Geneză*; 2. *Standardizare. August Sander și progresiștii*; 3. *Montaje*; 4. *August Sander: țăranul, artizanul, clasele și profesiile*; 5. *Lucrurile*; 6. „*Persona*” rece. *August Sander: femeia*; 7. *August Sander: artiștii*; 8. *Utilitate*; 9. *Raționalitate*; 10. *August Sander: marele oraș*; 11. *Transgresiuni*; 12. *Privirea în jos. August Sander: ultimii dintre oameni*; 13. *Răsturnări; Epilog*. (titlurile originale în franceză, trad. m, E.A.).

³ Angela Lampe (coord.), *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander* (catalogul expoziției), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022 (320 p, 330 il.).

timpul Primului Război Mondial și care, cu orientare de stânga, va zgudui definiția burgheză a artei. Vizitatorii care pătrund în sală sunt întâmpinați de sculptura-obiect *Cap mecanic* de Raoul Hausmann, care anunță întoarcerea la obiect și la o anumită formă de inexpressivitate a figurii.

Originile *Noii Obiectivității* sunt explicate în Sala 1 – *Geneză*. În 1922, Paul Westheim, istoric de artă și redactor-șef al revistei *Das Kunstblatt*, a lansat o anchetă asupra artei germane contemporane, care tindea către „un nou naturalism”. La această investigație participase și criticul și istoricul de artă Gustav Friedrich Hartlaub, care în 1923 va fi numit director al muzeului Kunsthalle din Mannheim. În această calitate, el va organiza acolo expoziția *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (*Noua Obiectivitate: Pictura germană începând de la Expresionism*), prin care va impune numele mișcării (Fig. 1). Expoziția a fost vernisată în 14 iunie 1925 și a reunit lucrările a 32 de artiști⁴, între care reprezentanți principali ai mișcării: Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz (*Portretul scriitorului Max Herrmann-Neiße*, o figură celebră în Berlinul epocii, redată cu un realism crud, fără concesii, vizibil mai ales în craniul pleșuv supradimensionat și mâinile uscățive, traversate de vene aparente; lucrarea a marcat debutul stilului verist al lui Grosz și întoarcerea sa la pictură, după patru ani consacrați exclusiv desenului și gravurii), Alexander Kanoldt (cu un peisaj de sat italian, *Olevano II*, cu geometrizară cubiste ale clădirilor, dar vidat de prezența umană, dând impresia de obiect neanimat), Georg Scholz, Georg Schrimpf (toți aceștia bine reprezentați și în actuala expoziție de la Centre Pompidou). Itinerată apoi la Dresda și Chemnitz și primind o critică favorabilă, această expoziție, în decurs de numai câteva luni, a făcut din sintagma *Noua Obiectivitate* un slogan la modă în a doua jumătate a anilor 1920 (precum în piesele de teatru destinate publicului larg, în teatrul de revistă sau în spectacolul de cabaret), apt a defini spiritul aceluia timp.

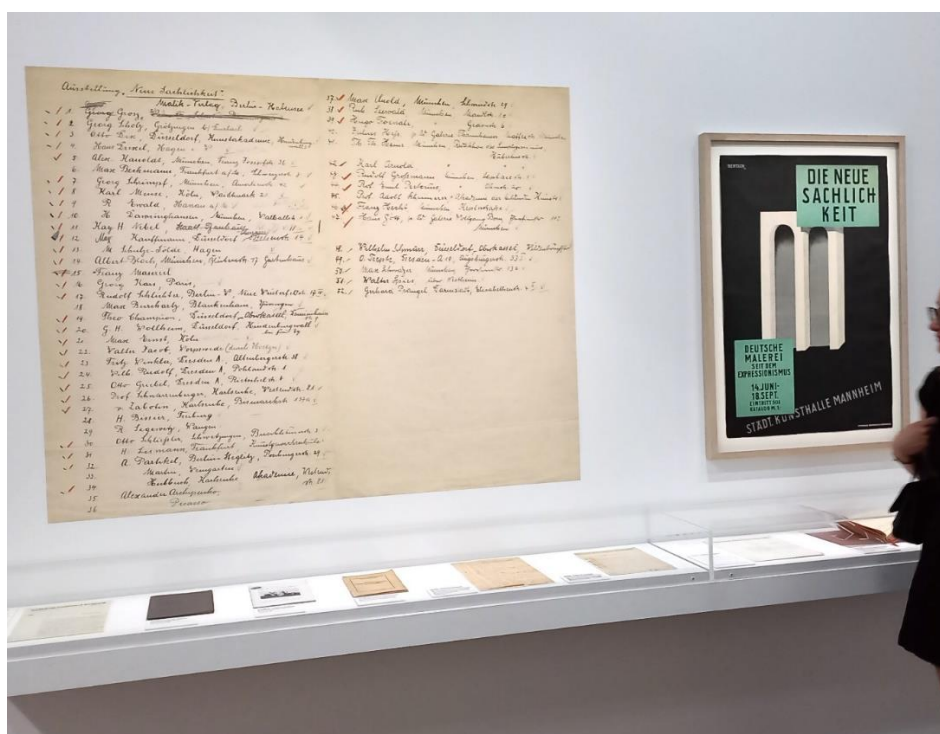


Fig. 1. Imagine din Sala 1 – *Geneză*. Poster cu manuscrisul listei făcute de Gustav Friedrich Hartlaub cu artiștii invitați să expună la *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Kunsthalle Mannheim, 1925, și afișul expoziției de Karl Bertsch. © MARCHIVUM, Mannheim. Foto: Eduard Andrei.

În plan politico-istoric, această mutație estetică a corespuns trecerii de la Imperiul German la Republica de la Weimar, care a favorizat apariția unei culturi democratice, orientate către mase. Așa se explică de ce, în noul regim, exaltarea individului, tipică expresionismului, a fost înlocuită de tendința spre standardizare și

⁴ Aceștia fuseseră împărțiți de Hartlaub în „aripa de stânga” (realistă și angajată politic) și „aripa de dreapta” (mai clasică și conservatoare). Cf. Sophie Goetzmann (coord.), *Allemagne / Années 1920 / Nouvelle Objectivité / August Sander. Germany / 1920s / New Objectivity / August Sander. L'Exposition / The Exhibition* (albumul expoziției, ediție bilingvă franceză-engleză, ca versiune restrânsă a catalogului), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2022, p. 4.

uniformizare, ilustrată în Sala 2 – *Standardizare. August Sander și progresiștii*. Singularitățile sunt șterse pentru a favoriza recursul la modele, la tipuri-normă, la forme reproduse în serie. Progresiștii din Köln, un grup de artiști animați de utopii socialiste, împreună cu care August Sander a expus în 1927, realizează compoziții cu exploatare și exploatați, redați pe criteriul tipologic, al apartenenței la o clasă socială, mai degrabă decât prin trăsături fizice individuale. O mărturie a relației lui Sander cu progresiștii din Köln este tabloul executat de Franz Wilhelm Seiwert, membru al grupului, *Pictură murală pentru un fotograf* (1925). Lucrarea este un omagiu adus de pictor profesiei de fotograf a prietenului său, August Sander, care a deținut-o în colecția personală, și reprezintă procesul de creație a portretului fotografic al unui personaj văzut fragmentar (în partea stângă), la care asistă doi spectatori. Toți sunt schematizați în forme geometrice, dezindividualizați prin chipurile reduse la un cerc. Imaginea modelului care pozează apare în trei ipostaze: în lentila rotundă a obiectivului (în centrul tabloului), în negativul din camera obscură a aparatului de fotografiat cu burduf (în partea dreaptă) și în fotografia alb-negru care rezultă la final (în prim-plan) (Fig. 2).

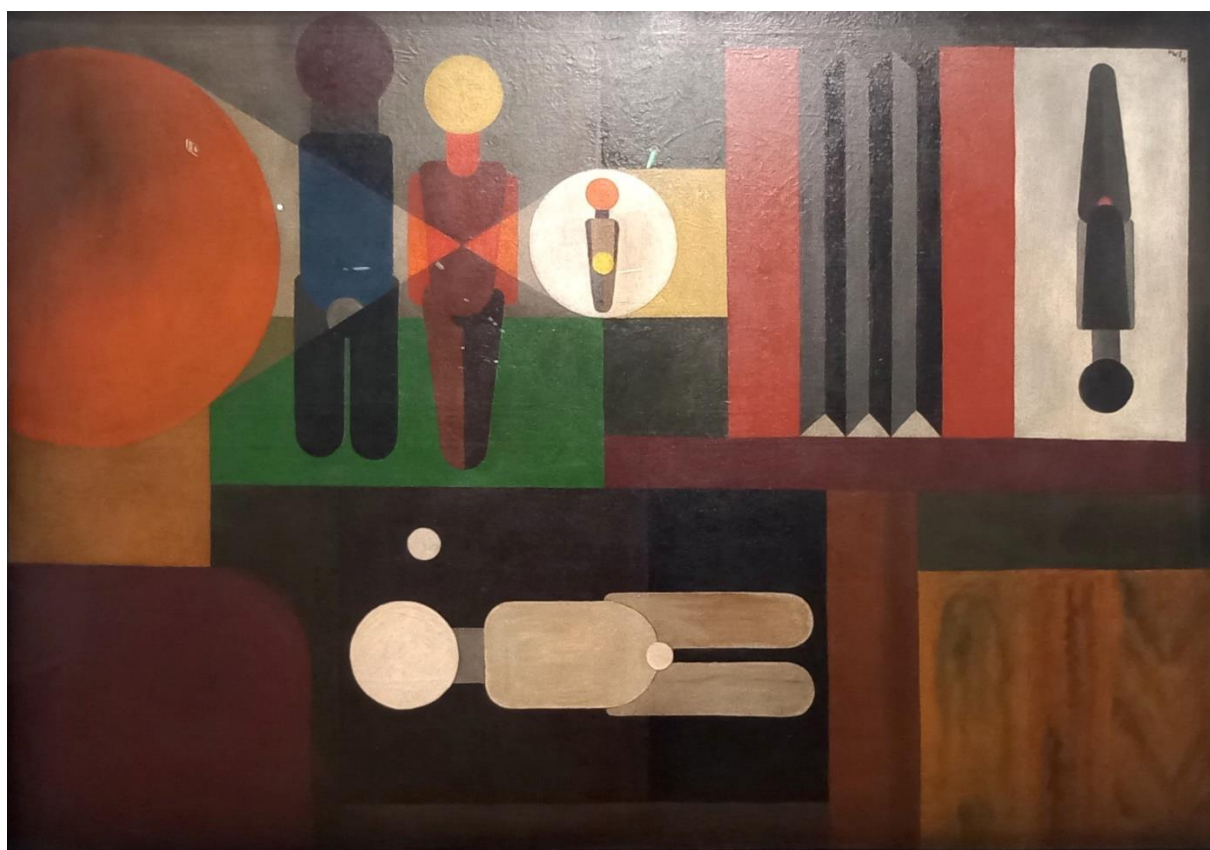


Fig. 2. Imagine din Sala 2 – *Standardizare*. Franz Wilhelm Seiwert, *Pictură murală pentru un fotograf* (August Sander), 1925, ulei pe pânză, 110 x 154,5 cm. ©The Art Institute of Chicago. Foto: Eduard Andrei.

În urbanism, criza de locuințe fără precedent a condus la apariția marilor ansambluri imobiliare, amenajate după principiul raționalizării⁵. În 1925 este lansat programul *Das Neue Frankfurt* (*Noul Frankfurt*), vast plan urbanistic de construire a unor clădiri de locuințe standardizate, cu volume simple și repetitive, executate din module prefabricate în serie. Așa sunt clădirile concepute de arhitecții Carl-Hermann Rudloff și Ernst May la Frankfurt și de Walter Gropius pentru Școala Bauhaus la Dessau. În interioarele apartamentelor moderne își găsesc locul obiecte de mobilier cu un design funcțional, epurat de ornamente inutile, din materiale noi și ușoare (oțelul tubular, de pildă), care le facilitează manipularea și deplasarea, precum cele create de Marcel Breuer (scaune model B5, taburete model B9 pentru cantina Bauhaus, mese de ceai care intră una în alta) și comercializate prin propria sa companie, Standard Möbel (Fig. 3).

⁵ Vezi și: Simion Călția, „Deborah Ascher Barnstone, *Beyond the Bauhaus. Cultural Modernity in Breslau, 1918–33*” (recenzie), în *SCIA.AP*, serie nouă, tom 11 (55) / 2021, pp. 250–252.



Fig. 3. Imagine din Sala 2 – *Standardizare*. Marcel Breuer: B9 / taburet pentru cantina Bauhaus (1925); B9-9c / mese care intră unele în altele (1925); scaun precursor B5. © Vitra Design Museum, Weil-am-Rhein; Centre Pompidou, Paris. Foto: Eduard Andrei.

Sala 3 – *Montaje* reunește lucrări în diverse tehnici (colaje, fotomontaje, picturi), dar care au în comun asocierea de elemente eterogene, amestecul straniu de motive și de informații disociate în realitate, generând imagini fictive, parcă suspendate în timp și, totodată, sinteze ale unor locuri, zile (Fox Europa Produktion, fotocoloraj publicitar pentru filmul lui Walter Ruttmann, *Berlin, simfonia unui mare oraș*, 1927) sau epoci (Lotte B. Prechner, *Epoca*, ulei pe pânză, 1928). Sunt portrete, mai ales de grup (Otto Dix, carton pentru *Tripticul marelui oraș*, 1927–1928) sau dublate (pictura-diptic a lui Karl Hubbuch, *De două ori Hilde*, I și II, cca. 1929, în care soția artistului, fotografa Hilde Isay, apare în patru posturi diferite), cu personaje reduse la statutul de obiect interșanjabil. Lucrarea lui Otto Dix, intitulată ironic *Pentru Frumusețe / Autoportret* (ulei pe pânză, 1922) este o satiră la adresa unei societăți care caută în divertisment și plăceri un mijloc de a scăpa pentru moment din criza economică și politică pe care o traversează Germania epocii. Ca într-un colaj, artistul combină în imagine elemente disparate: într-un interior de local straniu, cu lumini artificiale verzui și roșiatice, se văd: un bust de salon de coafură, un cuplu de dansatori mondeni, o prostituată, un muzician de jazz afro-american și doi chelneri în smoking; în centrul tabloului, Dix se autoportretează, cu chipul pudrat și privirea îndreptată spre spectator, purtând un costum elegant și ținând în mână un telefon, părând mai degrabă un om de afaceri (Fig. 4).

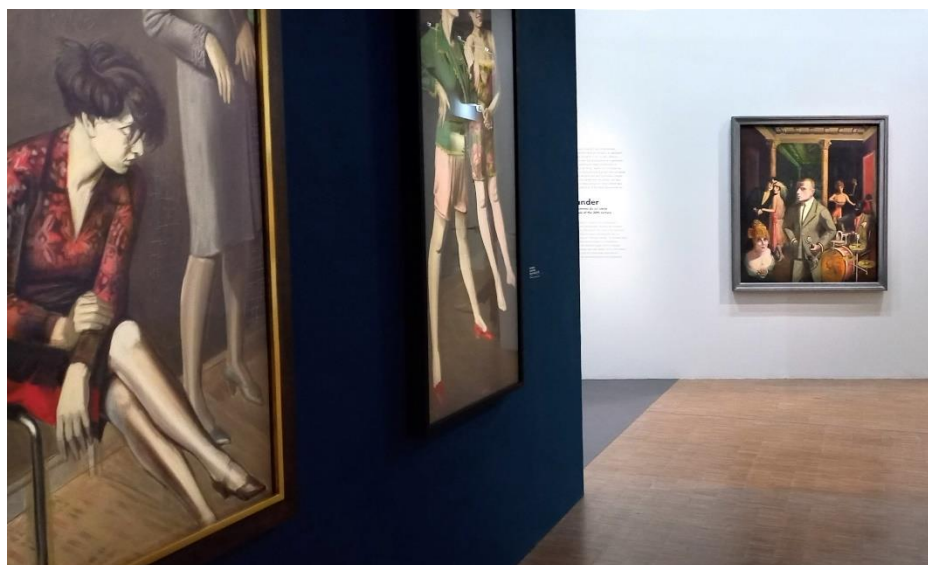


Fig. 4. Imagine din Sala 3 – *Montaje*. (în stânga) Karl Hubbuch, *De două ori Hilde*, I și II, cca. 1929, ulei pe pânză montată pe placaj, 150 x 77 cm fiecare. © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid; (în dreapta) Otto Dix, *Pentru Frumusețe (Autoportret)*, 1922, ulei pe pânză, 139,5 x 120,5 cm. © Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Foto: Eduard Andrei.

Alteori apar peisaje artificiale, fragmentare, cu elemente din geografii culturale diferite (Sasha Stone, în fotomontajul *Dacă Berlin era Constantinopol*, juxtapune Poarta Brandenburg și moscheea Sfânta Sofia). Procedul montajului nu era tocmai nou: de la finele anilor 1910, artiștii Dada îl folosiseră pentru a crea asociații vizuale insolite, adesea cu mesaj politic. Artiștii din *Noua Obiectivitate* îl preiau în anii 1920 ca instrument de analiză a societății contemporane.

Sala 5 – *Lucrurile* evidențiază apetența artiștilor din *Noua Obiectivitate* pentru genul naturii moarte, inspirați de pretinsa obiectivitate a fotografiei în redarea cu precizie a lucrurilor. Pictorii și fotografii se lasă seduși de catcuși (Georg Scholz, *Cactuși și semafoare*, ulei pe carton, 1929) sau plante de cauciuc (Aenne Biermann, *Ficus elastica*, fotografie cu gelatino-bromură de argint, 1926–1928), la modă în epocă pentru exotismul lor, pe care le apreciază pentru geometria abstractă a formelor și le plasează adesea în compoziții dominate de gol, în care par inerte. Această reificare a naturii se înscrie în fascinația mai largă pentru lumea obiectuală, din care fac parte și produsele industriale standardizate, fabricate în serie (Albert Renger-Patzsch, *Fiare de călcat pentru manufactura de pantofi*, fotografie cu gelatino-bromură de argint, 1928). Datorită transparenței, obiectele de sticlă interesează în mod special, exprimând dorința artiștilor de a reprezenta lumea cu obiectivitate și limpiditate, fără filtru. Semnificativă este pictura *Obiecte de sticlă* (ulei pe pânză, 1927) a artistei berlineze Hannah Höch, cunoscute mai ales pentru colajele și fotomontajele sale dadaiste. Lucrarea este vizibil influențată de fotografie: perspectiva *à vol d’oiseau*, cadrajul strâns, fundalul neutru, redarea cu precizie a materialității sticlei. În vasul din prim-plan, într-o reflexie inversă miniaturală, artista se portretează pictând la șevalet în fața unei ferestre (Fig. 5).



Fig. 5. Imagine din Sala 5 – *Lucrurile*. Hannah Höch, *Obiecte de sticlă*, 1927, ulei pe pânză, 77,5 x 77,5 cm.
© Museumslandschaft Hessen Kassel – Neue Galerie, Kassel.

Sala 6 aduce în prim-plan apariția, în anii 1920, a unui nou tip social, pe care istoricul literar Helmut Lethen l-a numit „*persona rece*”, căci umilinta pe care germanii au simțit-o ca învinși după Primul Război Mondial a generat o cultură a rușinii, o jenă generalizată față de utopiile din perioada antebelică, iar pentru a se debarasa de aceste sentimente oamenii au afișat în faza următoare masca răcelii și a indiferenței. În consecință, personajele pictate de artiștii *Noii Obiectivități* par lipsite de sentimente și arborează o atitudine absentă. Artiștii se concentrează acum mai degrabă asupra atributelor exterioare ale modelelor, în special asupra profesiei, și mai puțin asupra trăsăturilor și personalității individuale. După ce ocupaseră posturile lăsate

vacante de bărbați în timpul Primului Război Mondial, femeile încep să pătrundă tot mai puternic pe piața muncii, iar în 1918 obțin dreptul de vot. Ca urmare, asemenea lui August Sander, care fotografia „Femeia” pentru grupa a III-a a proiectului său, pictorii devin interesați de redefinirea rolurilor de gen tradiționale și construiesc o tipologie a noii femei emancipate (*Neue Frau*), cu părul tuns scurt (Otto Dix, *Portretul jurnalistei Sylvia von Harden*, ulei și tempera pe lemn, 1926) (Fig. 6) și care adoptă vestimentația masculină: cravate, pantaloni, cămăși ample care maschează formele corpului în locul corsetului strâns pe talie (August Sander, *Soția unui pictor / Helene Abelen*, fotografie cu gelatino-bromură de argint, cca. 1926–1927).

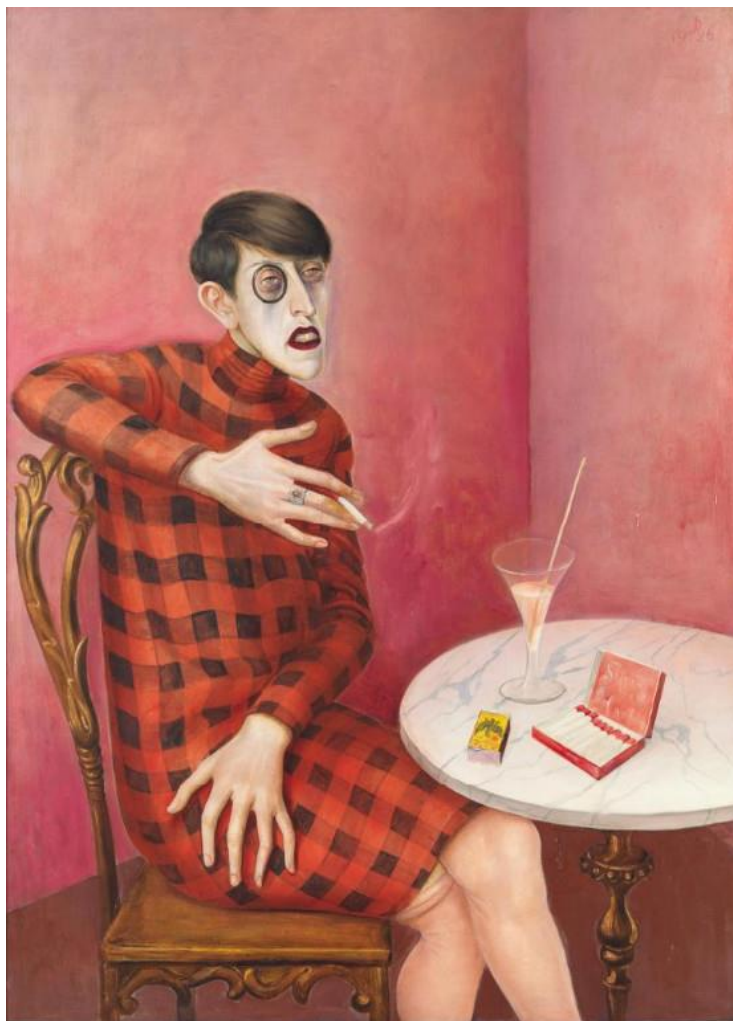


Fig. 6. Imagine din Sala 6 – „*Persona*” rece. August Sander: *femeia*. Otto Dix, *Portretul jurnalistei Sylvia von Harden*, 1926, ulei și tempera pe lemn, 121 x 9 cm. © Centre Pompidou, Paris.

Lucrările din Sala 8 gravitează în jurul noțiunii de *Utilitate* (*Gebrauch*), care s-a impus treptat în anii 1920 în domeniile literaturii, muzicii și teatrului. Acest nou concept a generat opere cu caracter didactic, considerate necesare pentru societate și care, spre a fi lesne de înțeles de un public larg, erau ancorate în realitatea contemporană. Se impune genul literar al „poeziei utilitare” (*Gebrauchsllyrik*), în care proza primează asupra potențialului liric: scriitorul privilegiază nararea faptelor față de explorarea sentimentelor, într-un stil simplu și neutru. Noi stiluri muzicale, importate din Statele Unite, pătrund și devin populare în Germania, mai ales jazz-ul. Compozitorii se inspiră din ele pentru a crea un nou gen muzical, „opera de actualitate” (*Zeitoper*), ale cărei intrigi se desfășoară în lumea contemporană (Max Brandt, *Mașinistul Hopkins*, 1929). Regizori de teatru ca Erwin Piscator și Bertolt Brecht opun ficțiunii teatrul epic. Ei introduc în piesele lor dispozitive scenice sau narative care permit spectatorului să analizeze intriga pentru a-și trezi conștiința politică. Piesa de teatru *Peripețiile bravului soldat Șvejk*, adaptată după romanul satiric anti-militarist al lui Jaroslav Hašek și pusă în scenă la Berlin, în 1928, de Piscator, s-a bucurat de un mare succes datorită protagonistului anti-erou,

simplic și naiv, și mesajului care denunța absurditatea Primului Război Mondial. Scenografia fusese executată de artistul George Grosz (Fig. 7) în acord cu anti-iluzionismul promovat de Piscator: personajele nu sunt reprezentate în manieră realistă, ci șarjate caricatural. Mai mult, uneori actorii și figuranții sunt înlocuiți de desene, care sunt puse în mișcare cu ajutorul a două benzi rulante paralele – inovație spectaculoasă la acea vreme.



Fig. 7. Imagine din Sala 8 – *Utilitate*. George Grosz, *Capela închisorii* (desen pentru decorul piesei de teatru *Peripețiile bravului soldat Șvejk* regizate de Erwin Piscator), 1928, acuarelă și tuș pe hârtie. © Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln.

Sala 9, cea mai mare, este dedicată *Raționalității*. Criza economică și inflația dramatică din primii ani de după război au fost urmate de o perioadă de relativă stabilitate și creștere economică, favorizată mai ales de injectarea de capital american începând din 1924. Așa se explică fascinația exercitată de America – și de modelul de societate capitalistă pe care îl întruchipa – asupra Germaniei. Raționalizarea muncii pe baze științifice, concepută de inginerul mecanic american Frederick Winslow Taylor, cu scopul îmbunătățirii eficienței industriale, este adoptată de companiile germane, conducând la o rapidă industrializare și mecanizare a sarcinilor de muncă. Această mecanizare se extinde și în domeniul dansului. Trupa Tiller Girls din Marea Britanie se bucură de un imens succes în Germania anilor 1920. Aceste dansatoare cu siluete uniforme și costume identice execută coregrafii dinamice și perfect sincronizate, formând cu picioarele figuri geometrice, asemenea unui miriapod. Criticul și jurnalistul Siegfried Kracauer le consideră într-un articol drept expresia vizuală a taylorismului, căci acest tip de divertisment, popular în epocă, se supune aceleiași logici a producției capitaliste: pierderea individului în masă, înlocuirea corpului organic cu cel mecanic, obligat să repete același gest într-un ritm rapid și susținut. Nu întâmplător, în mijlocul sălii rulează pe un ecran suspendat un film alb-negru de scurt-metraj (1 min 15 s) cu o astfel de trupă de dans, realizat de un autor anonim în 1933 și intitulat *Dancing Time* (furnizat de British Pathé) (Fig. 8).

La rândul lor, pictorii și fotografi *Noii Obiectivități* laudă prin operele lor frumusețea mașinărilor (pictorul Carl Crossberg, în *Autoportret*, ulei pe pânză, 1928, se proiectează cu pensula în mână pe un decor industrial; Alice Lex-Nerlinger, *Mașinistul*, fotogramă, cca. 1930). Cultul pentru tehnică este impulsionat de apariția radioului (Max Radler, *Ascultătorul la radio*, ulei pe pânză, 1930), nou aparat domestic perceput de

dramaturgul Bertolt Brecht ca un potențial instrument al emancipării. Piesa muzicală *Der Ozeanflug* (Zbor deasupra Oceanului), pentru care Brecht a scris libretul (având ca subiect primul zborul non-stop pe ruta New York–Paris efectuat de pilotul american Charles Lindbergh în 1927), a avut premiera mondială exclusiv la radio, în 27 iulie 1929. Principiul raționalizării devine curând o nouă normă de structurare a vieții sociale și culturale. Arhitecții și designerii studiază amenajarea interioară a locuințelor de mici dimensiuni pentru a optimiza spațiul disponibil și regândesc bucătăriile pentru a ușura activitățile cotidiene ale persoanelor casnice. În acest sens, Sala 9 găzduiește și reconstituirea unei camere de bucătărie, concepute de arhitecta austriacă Margarete Schütte-Lihotzky (angajată în 1926 pentru proiectul urban *Noul Frankfurt*, coordonat de arhitectul Ernst May). În spiritul teoriilor științifice tayloriste, arhitecta a gândit bucătăria ca pe un spațiu de muncă și a studiat deplasările uzuale ale gospodinelor, încercând să minimizeze numărul de pași pentru economie de timp: astfel, de pildă, față de vechile amenajări, blatul de lucru este acum juxtapus chiuvetei; totodată, bucătăria e separată de sufragerie printr-o ușă culisantă, din motive de igienă. Preocuparea pentru ameliorarea condițiilor de muncă domestică se integrează în dorința generală de emancipare a femeilor.

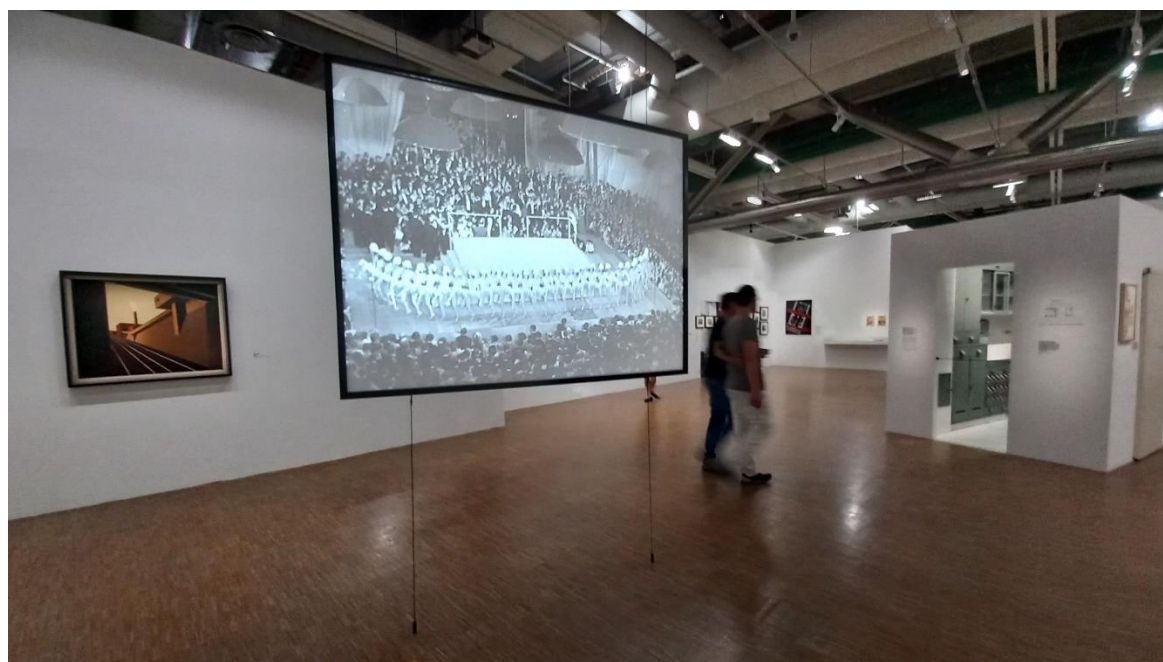


Fig. 8. Imagine din Sala 9 – *Raționalitate*. În centru: Anonim (Pathetone), *Dancing Time*, 1933, film alb-negru, 35 mm, 1 min 15 s. © British Pathé. Foto: Eduard Andrei.

Sala 11 – *Transgresiuni* continuă într-o anumită direcție tematica Sălii 6: pe fundalul emancipării, sus-menționat, femeile capătă o nouă poziție socială și adoptă o înfățișare masculinizată, apropiindu-și tunsura și codurile vestimentare ale bărbaților (artista Kate Diehn-Bitt, în *Autoportret ca pictor*, 1935, se reprezintă ca androgin). Vizitând această sală, îmi vin în minte imagini iconice cu actrița Marlene Dietrich, costumată cu papion și cămașă albe, smoking și joben negre (ca în filmul *Morocco*, 1930), deși ele nu figurează în expoziție. În celebrul cabaret Eldorado, centru al freneticei vieți de noapte berlineze, spectacolele cu artiști travestiți împing și mai departe confuzia genurilor. În astfel de cluburi și cafenele, tolerate de poliție, se dezvoltă o cultură gay de tip *underground* (Jeanne Mammen, *Local de travestiți*, acuarelă și creion, cca. 1931) (Fig. 9). Medicul Magnus Hirschfeld, fondatorul Institutului de sexologie din Berlin și militant pentru dezincriminarea homosexualității, popularizează în anii de dinainte de război termenul de „travestit” (*Transvestite*) și negociază cu poliția obținerea unor permise oficiale pentru travestiți, care să le evite arestarea. Pe de altă parte, emanciparea femeii și mai ales libertatea sexuală – transgresiunea heterosexualității și spargerea barierelor de gen – sunt percepute de unii dintre artiștii bărbați ca amenințare, provocându-le o anumită angoasă, refulată în lucrările lor prin apelul la întoarcerea la „normă”, sub forma reprezentărilor fanteziste de „crime sexuale” (*Lustmörder*), în care apar femei asasinate violent cu arme albe sau spânzurate (Heinrich Maria Davringhausen, *Visătorul*, 1919).



Fig. 9. Sala 11 – *Transgresiuni*. Jeanne Mammen, *Local de travestiți*, cca. 1931, acuarelă și creion, 29 x 36 cm.
© Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Graphische Gesellschaft zu Berlin.

Sala 12 – *Privirea în jos* „aruncă o privire” asupra categoriilor sociale defavorizate. În ciuda relativei stabilități produse, din 1924, de injectarea de capital american și a progresului tehnic, o mare parte a populației germane rămâne exclusă de la profitul generat de creșterea economică. Peste numai câțiva ani, marea criza economică mondială, izbucnită în 1929, lovește puternic Germania. Păturile marginale ale societății – precum muncitorii, șomerii⁶, cerșetorii – își găsesc acum reprezentarea în operele unor artiști angajați, orientați către Partidul Comunist, în dorința acestora de a arăta și reversul triumfului capitalismului. Filme, reportaje și anchete sociale investighează și documentează viața de zi cu zi a muncitorilor, alimentând inspirația pictorilor și fotografilor, care optează pentru o abordare analitică și distantă. Mulțimile anonime de muncitori sunt reprezentate în decorul opresant al arhitecturii industriale: dezindividualizați, dezumanizați, robotizați, cu aceleași uniforme de lucru, muncitorii sunt doar simple roțițe în marele angrenaj al economiei capitaliste (Oskar Nerlinger, *Trasee de muncă*, 1930; Karl Völker, *Pauza de prânz a muncitorilor*, cca. 1928, și *Gară*, cca. 1924–1926, în care o mulțime de muncitori, compactați ca o turmă de oi, coboară în grabă scările largi ale noii gări din Halle, cu o arhitectură modernă și funcțională, dar rece și impersonală) (Fig. 10). Artiștii îi reprezintă, de asemenea, pe cei din categoriile vulnerabile, care trăiesc precar la periferia marilor centre urbane, departe de bulevardele animate și de locurile de divertisment (Hans Baluschek, *Seară de vară*, 1928). La rândul său, August Sander consacră o grupă din proiectul său „Marelui oraș”, în care include populația marginală: nomazi, șomeri, cerșetori, oameni care trăiesc în mizerie sau care i-au bătut la ușă pentru ajutor și pe care i-a folosit drept modele.

⁶ Cifra șomajului a crescut galopant în numai câțiva ani: de la 2 milioane de șomeri în 1926 la 3 milioane în 1930; 4,5 milioane în 1931; 6 milioane în 1932.



Fig. 10. Sala 12 – *Privirea în jos*. Karl Völker, *Gară*, cca. 1924–1926, ulei pe panou de lemn, 110 x 165 cm. © Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle.



Fig. 11. Sala 13 – *Răsturnări*. Secvență din filmul (dublă-proiecție) *Răsturnări* (6 min., 2022), de Arno Gisinger. Foto: Eduard Andrei.

Sala 13 – *Răsturnări* punctează finalul *Noii Obiectivități*. Printr-un fel de ironie a sorții, evenimentul care a pus capăt mișcării s-a produs tot la Kunsthalle din Mannheim, locul unde *Noua Obiectivitate* „se

născuse” oficial și fusese „botezată”. Aici a fost deschisă în 1933 expoziția *Kulturbolschewistische Bilder* (*Imagini ale bolșevismului cultural*), prima expoziție organizată de naștii care preluaseră de acum puterea și care, în chip ostentativ, didacticist și defăimător, condamnau astfel public arta a 54 de artiști – între care mulți atașați de *Noua Obiectivitate* –, din cauza opiniilor lor politice și a temelor abordate. Expoziția a înregistrat cca. 20.000 de vizitatori. Lucrările expuse – cca. 60 de picturi, două sculpturi și 20 de desene din colecția Kunsthalle – erau stigmatizate ca fiind *undeutsch* (non-germane), „fantezii patologice” sau „cruste bolșevice”⁷. Cinci dintre pânzele din respectiva expoziție fuseseră expuse și în 1925, printre ele fiind *Portretul scriitorului Max Herrmann-Neisse* de George Grosz. Expoziția era clar antisemită, având scopul de a denigra artiștii și negustorii de artă evrei, acuzați că ar fi instrumentalizat politica de achiziții a muzeului pentru propria îmbogățire. Se prefigura astfel ampla expoziție a dictaturii naziste de propagandă antimodernă, îndreptată față de împotriva avangardei artistice, *Entartete Kunst* (*Expoziția artei degenerate*), care va avea loc peste patru ani, în 1937, la München. Expoziția din 1933 a fost documentată prin fotografiile făcute de Kurt Schneyer, păstrate ca negative alb-negru pe plăci de sticlă în patrimoniul Kunsthalle. Patru dintre acestea au fost folosite de artistul Arno Gisinger pentru a realiza filmul *Răsturnări* (6 min., 2022), creat special pentru a fi vizionat la Centre Pompidou în sala căreia îi împrumută numele, sub forma unei duble proiecții (pe colț, pe doi pereți) rulând în buclă (Fig. 11). Titlul este semnificativ pentru răsturnarea de perspectivă asupra operelor de artă, în ochii spectatorilor manipulați politic de regimul nazist.

Cel de-al doilea vreau al expoziției *Allemagne / Années 1920...* este prezentarea monografică a operei fotografului August Sander, care funcționează pe principiul *mise-en-abyme*, ca „expoziție în expoziție”.

Născut în 1876, la Herdorf, în regiunea Westerwald, ca fiu al unui tâmplar din industria minieră, August Sander a devenit o figură-cheie în istoria fotografiei, aplicând practicile secolului al XIX-lea la modernitatea secolului XX. Către 1925, el a inițiat monumentalul proiect *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Oameni din secolul XX*), în ambițioasa încercare de a clasifica întreaga societate germană contemporană, de a elabora o arhitectură socială stratificată. Cu o pronunțată dimensiune socială și antropologică, sistemul său de indexare, bazat pe portretul fotografic, își propunea împărțirea societății germane în 7 grupe⁸ și peste 40 de portofolii (Fig. 12). Pornind de la țărani și artizani, traversând apoi diverse alte profesii și clase sociale, pentru a ajunge în final la tipurile socio-profesionale din marile orașe, ca modele ale civilizației și progresului, dar și ale decadentei, artistul-fotograf a descris profunda metamorfoză de la comunitatea rurală la societatea urbană modernă, operând, cu precizie chirurgicală, o adevărată „secțiune transversală” în societatea germană a epocii. Privită prin această prismă, opera sa poate servi drept introducere pentru protagoniștii artei germane a anilor 1920 prezentați în expoziție. Odată cu preluarea puterii de către naștii în 1933, viața lui August Sander va fi zguduită din temelii: fiul său, Erich, student și membru al aripii de stânga a Partidului Socialist Muncitoresc, va fi arestat în anul următor, condamnat la 10 ani de închisoare și va muri în detenție în 1944, cu puțin înainte de a-și ispăși sentința. Această dramă personală l-a făcut pe August Sander să-și abandoneze proiectul pentru mai bine de un deceniu. Abia după 1945 a revenit asupra lui, a mai notat niște idei pentru portofolii fotografice, precum cele de actori și victime ale nazismului, dar nu a reușit niciodată să-l finalizeze. Pe unul dintre portofoliile tardive l-a consacrat prizonierilor politici, incluzând și fotografii pe care fiul său le făcuse în detenție, în calitate de fotograf al închisorii din Siegburg, și pe care reușise să i le transmită clandestin. În 1946, August Sander îi scria lui Hans Schoemann, un amic al fiului său, că dorește să facă un portofoliu al evreilor emigrați, după ce pozase mai mulți evrei din Köln. Mai târziu, acest portofoliu se va numi *Persecutați*, căci mulți dintre cei fotografiați nu au supraviețuit Holocaustului. În acest fel, Sander aduce un omagiu celor persecutați, deportați sau trimiși la închisoare, fără de care narațiunea secolului XX din perspectivă germană nu ar fi completă. Deși *Menschen des 20. Jahrhunderts* a rămas o operă neterminată, August Sander a publicat totuși, în 1929, la München, albumul *Antlitz der Zeit* (*Chipul acestui timp*), care a cuprins 60 de fotografii și a constituit în epocă singura referință bibliografică privind grandiosul său proiect.

Expoziția de la Centre Pompidou valorizează proiectul lui Sander – în sălile 4, 7, 10 și *Prolog* – ca pe o radiografie a societății germane și o operă-far din istoria fotografiei moderne, prezentând sursele și legăturile sale cu arta epocii. Opera fotografică a lui Sander nu a fost atașată în mod manifest mișcării *Noua Obiectivitate* (așa cum a fost cazul cu cea a lui Albert Renger-Patzsch), dar a împărțit cu aceasta privirea rece, precisă și

⁷ Vezi Mathias Listl, „L'exposition <<Kulturbolschewistische Bilder>> [Tableaux du bolchevisme culturel] et la Nouvelle Objectivité”, în Angela Lampe (coord.), *Allemagne / Années 1920...*, op. cit., pp. 298–299.

⁸ Cele șapte grupe sunt: 1. Țăranul; 2. Artizanul; 3. Femeia; 4. Organisme socio-profesionale; 5. Artistul; 6. Marele oraș; 7. Ultimii dintre oameni (titlurile originale în franceză, trad. m, E.A.).

„neo-obiectivă” a anilor 1920 asupra societății germane a epocii, obsesia pentru tipologie, practica portretului orientat către atributele exterioare ale modelului, ca și interesul pentru categoriile de populație vulnerabile, precare sau marginale. În acest sens, sunt reliefate forțele antagoniste și tensiunile productive care traversează opera fotografică a lui Sander: pe de o parte, complicitatea sa cu spiritul revoluționar al progresiștilor din Köln; pe de altă parte, legăturile pe care le întreține cu lumea rurală, înrădăcinarea în universul satului. *Menschen des 20. Jahrhunderts* apare ca o ilustrare a artei portretului în fotografie, adesea sub semnul ambiguității. Sander a căutat tipuri sociale generice, dar, în cele din urmă, a găsit indivizi, opera sa pendulând între reprezentare (generică) și determinare (individuală). Dincolo de incontestabilele lor calități artistice, portretele realizate de Sander au și o accentuată dimensiune documentară, care îl transformă pe artistul-fotograf într-un martor al societății germane a timpului său. Mai mult, proiectul lui reprezintă un pas înainte în istoria modernă a arhivelor.



Fig. 12. August Sander, Fotografii din portofoliul *Femeia și bărbatul* pentru proiectul *Menschen des 20. Jahrhunderts*.
Foto: Eduard Andrei.

În conjuncție cu expoziția, a avut loc colocviul internațional *Réévaluer la Nouvelle Objectivité et August Sander*, desfășurat în zilele de 12–13 mai 2022, la Fondation Max Weber – Centre allemand d’histoire de l’art și, respectiv, la Centre Pompidou din Paris.

În perioada 13 octombrie 2022 – 19 februarie 2023 expoziția va fi itinerată la Muzeul de artă modernă Louisiana, din Humlebæk, Danemarca – demers ce accentuează dimensiunea europeană a abordării curatoriale, care propune o nouă lectură a mișcării *Noua Obiectivitate* și a operei fotografice a lui Sander.

După vizitarea expoziției am rămas cu impresia că acea privire rece, dezabuzată și distantă asupra oamenilor și lucrurilor propusă de *Noua Obiectivitate* generează, de fapt, un nou tip de alterare a realității, care apropie într-un fel mișcarea de pictura metafizică sau de suprarealism (apărute aproape simultan), prin amestecul de straniețe a spațiilor și senzația de înghețare în timp, prin misterul chipurilor și atmosfera de „liniște de dinaintea furtunii” – aspecte care păreau să prevestească tragedia celui de-Al Doilea Război Mondial, odată cu ascensiunea nazismului.

Eduard Andrei

**Expoziția *La lum es color / La luz es color / Light is colour*, Muzeul Național de Artă din Catalunya,
20 mai – 11 septembrie 2022**

Muzeul Național de Artă al Cataluniei a găzduit pentru câteva luni o superbă și bogată expoziție dedicată creației lui Joseph Mallord William Turner (1775–1851), cel care a revoluționat pictura de peisaj revendicând pentru aceasta, în parțial dezacord cu autoritatea lui Joshua Reynolds, statutul de gen major. Sub genericul *Lumina înseamnă culoare*, care citează vorbele lui Turner rostite în cadrul unei conferințe din 1818, organizatorii au prezentat în premieră publicului din Barcelona peste 100 de lucrări – picturi, acuarele, desene și schițe ale marelui artist britanic – ce fac parte din colecția celebrului muzeu londonez Tate.

Dincolo de aparenta sa diversitate, opera lui Turner se prezintă coerentă și continuă în operele de maturitate sau târzii, țelurile perioadei de început, considera Eric Shanes. Construită pe mai multe paliere stilistice, ea debutează cu desene de tip documentar, extrem de riguroase, explicate de anumite particularități ale biografiei și de cerințele anumitor comanditari, pentru a ajunge mai târziu la descrieri panoramice ce privilegiază fenomenologia atmosferică. Dacă am fi întrebați pe neașteptate *cine este Turner*, primul cuvânt ar fi „romantic”, și probabil mintea ar lega instantaneu acest termen de unul dintre acele peisaje copleșite sau ascunse sub „greutatea” cețurilor colorate, de o infinită delicatețe. Expoziția de față corectează însă, prin detaliile necesare, orice posibilă lectură limitativă.

Într-o anumită măsură explicabil, anumite elemente ale creației lui Turner au fost corelate unor curente artistice moderne precum impresionismul și abstracționismul. Notățiile lui lapidare ale fenomenelor atmosferice, multe datând din ultima perioadă de creație, au fost puse în relație cu un abstracționism avant la lettre. Amintim în acest sens expoziția din 2008 de la Schirn Kunsthalle, *Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion* concepută de Raphael Rosenberg ca demonstrație a existenței unui corpus de picturi non-figurative înainte de 1900. În textul de prezentare, Rosenberg atrăgea atenția asupra faptului că piesele expuse nu revendică statutul de operă artistică, ci sunt menite să aducă în discuție fascinația artiștilor pentru pata de culoare sau pentru imagini născute din jocul hazardului, precum și să prezinte reflecțiile lor legate de linie, culoare și compoziție, problematică direct corelabilă avangardei istorice. Eric Shanes, exeget al operei lui Turner, ca și curatorul actualei expoziții, istoricul David Blayney Brown, dezice însă validitatea conexiunilor cu arta abstractă considerând că lucrările *minimaliste* ale ultimei perioade „rezultă din încercarea de a reprezenta puterea metafizică pe care o prezentifică lumina, dacă nu chiar divinitatea însăși.”

Expoziția de la Barcelona reflectă perspectiva școlii engleze de istoriografie, a viziunii contextualizate în care istoricii de artă locali au analizat și decriptat sensurile creației lui Joseph Turner, începând cu John Ruskin. Discursul expozițional proiectat de David Blayney Brown (n. 1952) se concentrează asupra unei secvențe particulare a temei peisajului, cea care mărturisește „fascinația artistului pentru fenomene atmosferice și meteorologice”, confirmată de multitudinea de descrieri ale astrului zilei, lunii, cerului înnorat, furtunilor, curcubeelor, ceții ori incendiilor, dar înserează în parcursul vizual piese care dau măsura complexității operei și virtuozităților tehnice. Sunt expuse picturi, acuarele (tehnică esențială pentru studiile sale în natură), gravuri și desene din diverse perioade ale creației începând cu ultimul deceniu al secolului XVIII și terminând cu lucrări cu subiect „climatic” din anii 40 ai secolului XIX. Lor li se adaugă un număr restrâns dar edificator de gravuri după lucrări de Turner realizate de Thomas Goff Lupton, Robert Wallis, Robert Brandart, etc., care au contribuit la circulația imaginilor artistului.

Peisajele lui Turner au ca punct de plecare desene și schițe în culoare realizate de artist în timpul călătoriilor prin țară și prin Europa continentală, însă viziunea artistului le extinde semnificația prin felul în care combină cunoștințe și sugestii din domeniile filozofiei, științelor naturale, poeziei, mitologiei clasice, lumii industriale.

Remarcabil cunoscător al operei lui Turner, autor al unor lucrări de referință în acest sens și fost curator al *Donației Turner* în cadrul muzeului Tate, David Blayney Brown include în expunere câteva piese ce reflectă raporturile artistului cu realitatea Angliei contemporane, o lume a tehnologiilor noi și a peisajelor industriale, temă care l-a preocupat și care, de asemenea, a făcut obiectul expoziției *Turner's Modern World* deschisă la Tate Britain (28 octombrie 2020 – 12 septembrie 2021).

Expunerea este structurată pe mai multe zone tematice. Prima dintre ele, dedicată relației dintre *Memorie și imaginație*, evidențiază rolul desenelor și al schițelor făcute in situ ca instrumente ale memoriei, și translarea

lor în lucrări finite, cu adăugiri semnificative care uneori alterează întrucâtva noțiunea de peisaj prin conotații suplimentare de ordin istoric, mitologic, etc. În cea de-a doua, denumită *Creând scena*, vizitatorul este ghidat să citească peisajul ca fundal pentru pictura de istorie, revelând importanța pe care acesta o are în economia imaginii. A treia secțiune, *Față în față cu natura*, focalizează admirația neîmormurită a lui Turner în fața splendorii majestuoase a naturii și reflexul ei artistic, sugerând totodată și felul în care pictorul se situează pe sine în raport cu universul. Secțiunea integrează lucrări ce documentează observațiile sale legate de transformarea imaginii lumii contemporane sub impactul industrializării accelerate, lucrări ce consemnează nu doar apariția unui nou peisaj, ci și alte valori plastice ale atmosferei definite prin abur industrial, fum, poluare. Este zona care, strict la nivel tematic, are vâdite tangențe cu impresionismul. Celelalte patru secțiuni, *Lumini și atmosfere*, *Sublimitate luminoasă*, *Întunericul este vizibil* și *Soarele este Dumnezeu* reprezintă un crescendo al subiectelor climatice care, puțin câte puțin, ajung să „înghită” elementele topografice și scenografice ale picturii. Sub impresia călătoriilor sale în Alpi, dar și a cărții lui Edmund Burke, *O analiză filozofică a Sublimului și Frumosului* (1757), Turner descrie „puterea sublimă a luminii, efectele sale evocatoare și capacitatea de a purta privitorul spre diferite stări emoționale, de calm, bucurie, dramă, surpriză sau admirație” (David Blayney Brown). Expunerea evidențiază rolul textelor lui Isaac Newton și Johann Wolfgang von Goethe, teorii care îl ghidează spre ideea că lumina și umbra sunt valori vizibile și vectori emoționali, atât în artă cât și în natură. O lucrare aproape monocromă care studiază intensitatea luminii artificiale și felul în care ea anihilează culoarea intitulată *Lumină de foc și lumină de lampă* (guașă și acuarelă pe hârtie, 1827), exemplifică zona acestor prospecțiuni. *Soarele este Dumnezeu*, secvența finală a traseului expozițional, constituie unul dintre motivele capitale ale artei lui Turner, și elementul definitoriu al ultimei sale perioade de creație. Exegeza l-a interpretat nu doar ca formă de glorificare a naturii, ci și în termeni simbolici, ca prezență divină și ca reprezentare sublimată a geniului, a artistului însuși.

Corina Teacă

Congresul Național al Istoricilor Români, Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, 8–10 septembrie 2022

Comitetul Național al Istoricilor din România, instituție parte a International Committee of Historical Sciences, a avut în 2016, în parteneriat cu Academia Română, inițiativa înființării unui Congres Național de Istorie cu frecvență biennială. Instrumentul se vedea a fi necesar în contextul dezvoltării accelerate a cercetării istorice din România în ultimele decenii și în condițiile lipsei unei astfel de platforme de diseminare și dezbateri dedicată abordării problemelor cercetării istorice românești.

După prima ediție, desfășurată în 2016 la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, și cea de-a doua, organizată în 2018 de Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, a venit, în 2020, rândul Universității din București să găzduiască cea de-a treia ediție a Congresului. Însă, urmare a izbucnirii pandemiei Covid-19 la începutul anului 2020, largă manifestare a fost amânată pentru doi ani. Astfel, cea de-a III-a ediție a Congresului a avut loc între 8–10 septembrie 2022 la Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, care ar fi trebuit să găzduiască ediția cu numărul IV. Congresul, care își desfășoară lucrările în limba română, s-a bucurat de o largă participare, de peste 640 de cercetători, dovedind crescutul interes pentru o astfel de platformă științifică dedicată diseminării datelor și metodologiilor noi în cercetarea istorică.

Organizat în 84 de secțiuni și 24 de mese rotunde, congresul a acoperit o perioadă temporală cuprinsă între Antichitate și secolul XXI și o gamă largă de subiecte, dintre care le spicuim pe cele de interes din perspectivă culturală și artistică: Alba Iulia între Unire și Încoronare; importanța anului 1918 pentru România și Europa; identități confesionale în Europa Central-Răsăriteană (secolele XVIII–XXI); economie și societate în Țările Române: comerț, negustori, patrimoniu familial (secolele XVI–XVIII); contribuția arheologiei experimentale la cercetarea istorică; cercetarea arheologică prin tehnici arheometrice și bioarheologie; rolul arheologiei medievale în discursul istoric actual; sincronicitate și protocronism în scrisul istoric; elite: mobilitate socială, politică și culturală; istoria cărții; relația artiștilor români cu organele Securității; discursul

criticii teatrale în comunism; memoria istorică și filmul; fotografia: document istoric sau memento personal; femeia în spațiul românesc (secolele XVIII–XXI); istoria femeilor și identitatea de gen în România; istoricii și fenomenul colecționismului; conservarea patrimoniului cultural național mobil (carte) și imobil; controlul instituțiilor de cultură (muzee, teatre, biblioteci, cinematografe) în anii regimului comunist; provocările arhivelor și ale digitalizării în domeniul cercetării istorice.

Între comunicările dedicate istoriei artei, amintim prezentarea lui Adrian-Silvan Ionescu: *Fotografia. Document istoric sau memento personal?* în cadrul mesei rotunde cu același nume; Elisabeta Negrău: *Domnii fanarioți și începuturile portretului de șevalet în Țările Române*; Dinică Ciobotea, Ileana Cioarec: *Istoria culelor – monumente istorice din județul Dolj*; Daniela Marcu-Istrate: *Centrul religios major de la Alba Iulia în secolele X–XIII*; Ünige Bencze, Levente Zólya: *Abordare multidisciplinară și rolul arheologiei în cercetarea castelului Bethlen din Criș*; Anca-Elisabeta Tatay: *Incursiune în gravura de tradiție bizantină din cartea românească veche tipărită la Iași (sec. XVII–XVIII)*; Claudia Bonta: *Episoade din viața reală. Scene de familie în grafică de secol XVIII*; Saveta Pop: *Femeia-pictor, Ilinca zugrăvița și copilul-pictor*, Nicolae Corchiș. *Două studii de caz în iconografia transilvăneană în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*; Cristian Vasile: *Restructurarea muzeelor și reconfigurarea colecțiilor de artă sub impactul comunist în anii postbelici 1945–1949*; Andreea Broască: *Colecțiile de artă românească în timpul comunismului: confiscările și constituirea colecțiilor naționale (1948–1974)*; Carmen Stratone: *Arta ca manifestare a politicului. Crearea unei identități culturale și de propagandă externă în primul deceniu postbelic*; Daniel Velicu: *București, dimensiuni urbanistico-arhitecturale și sociale ale capitalei în perioada 1948–1965*; Delia Roxana Cornea: *Reședințele regale de la Constanța și importanța lor în dezvoltarea și modernizarea orașului*; Miruna Runcan: *Combinarea metodelor de cercetare în analiza evoluției discursului criticii de teatru în comunism*; Ana-Smaranda Teodorescu: *Dicționarul multimedia al teatrului românesc, platformă de lucru pentru cercetători*.

Cu ocazia evenimentului, au fost organizate expoziții cu caracter istoric și lansări de carte, între care menționăm volumul *Instituții medievale românești. Adunările cneziale și nobiliare (boierești) între secolele al XIV-lea și al XVI-lea* de Ioan-Aurel Pop, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2022.

Elisabeta Negrău

Expoziția Din opera grafică a lui Pallady, Muzeul Colecțiilor de Artă, București, 1 decembrie 2021 – 15 mai 2022

Cu ocazia celebrării celor 150 de ani de la nașterea lui Theodor Pallady una dintre manifestări a fost dedicată operei grafice a artistului. Acesta a fost un bun prilej de a fi relevate alte aspecte, nesesizate până acum, din creația sa: felul cum vedea el „lumea mică”, muritorii de rând, oamenii simpli, poporul, aceia care nu fuseseră blagosloviți cu sângele albastru pe care îl avea plasticianul și de care era atât de mândru.

În expoziția de la Muzeul Colecțiilor de Artă, vizitatorul descoperea o altă fațetă, mult mai puțin evidentă în pictura artistului, aceea a finului ironist, a cinicului, a arogantului, a aristocratului ce observa, disprețuitor, lumea înconjurătoare în care nu se recunoștea pentru că nici nu era a sa! Extracția lui era nobilă, ascendența sa ilustră ajungea la Vasile Lupu și la Cantacuzini, trecând prin hatmanul Constantin Paladi, comandantul Miliției Pământene a Moldovei de la 1830, unul dintre candidații la tronul aceluia principat la care a renunțat în favoarea mai abilului Mihalache Sturdza pe a cărui soție a luat-o în căsătorie după divorțul de cel dintâi.

Acest senior înăscut nu-i putea vedea pe concetățeni decât de la nivelul său înalt, în jos. Unghiul plonjant l-a folosit pentru cele două compoziții cu *Parada pe Calea Victoriei de Ziua Regalității* (sic – ne miră această legendă, neconsemnată de autor pe marginea lucrării, ca în alte cazuri, pentru că, în vremea când au fost executate desenele nu se folosea acest termen recent intrat în limbajul curent, fiindcă motivul acestor lucrări era Ziua Națională a României, 10 Mai!). S-ar putea argumenta că motivul aceluia unghi a fost suscitată de plasarea artistului la un balcon sau o fereastră de la etajul unei clădiri care dădea spre Calea Victoriei – amintind ca tratare și unghi de lucrări similare ale lui Raoul Duffy, care privea, la fel, cu ironie sau copilărească naivitate, sărbătoarea națională franceză. Dar atunci, de ce a așezat, ca rapel, un personaj corpulent în prim

plan, în stânga imaginii? Acesta nici măcar nu pare a se interesa de defilarea strălucitoare a cavaleriei comandată, probabil, chiar de rege, căci domnul, în profil, nu are capul aplecat în față, spre a vedea bine desfășurarea trupelor, ci are privirea pierdută spre depărtări, fără a participa la eveniment. Deci, nici chiar cel care putea fi spectatorul acelei mărețe defilări nu-i dădea importanță și atenție, la fel ca artistul care o minimaliza. La fel de minimalizant este reprezentată ziua națională a Franței în schița *14 Iulie la Villagoujard* unde nu o paradă este immortalizată, ci un proletar cu paharul de *Beaujolais nouveau* în față – modul său de a serba, cu băutură! Ce vibrație copleșitoare putea simți un om simplu și needucat ca acela la o asemenea celebrare decât că, pentru el, era zi liberă și-și putea potoli setea după pofta inimii? Este aici o critică imanentă a artistului pentru tot ce vedea și nu se potrivea canonului său. O *Înmormântare la Saint Germain-des-Prés* pierde orice solemnitate frizând chiar buful prin cățelușul negru ce merge paralel cu dricul negru și elegant, acoperit de coroane, și mânat solemn, la pas, de vizitiul cu bicorn (Fig. 1). Vremea este tristă, umedă, jeluitorii îl urmează cu umbrele deschise și caldarâmul lucește de apa pluvială. Doar cățelul pășește vioi, unic personaj viu în această compoziție moartă. Aici Pallady își dovedește umorul negru de care era capabil.

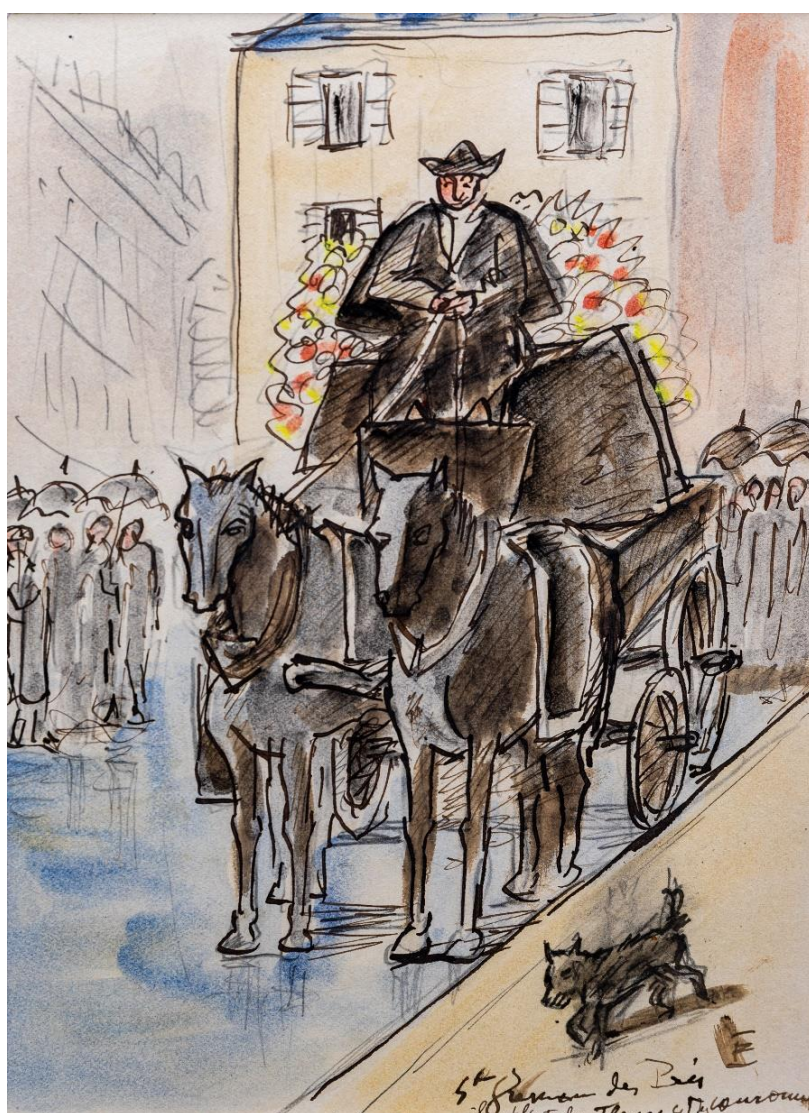


Fig. 1. Theodor Pallady (1871–1956), *Înmormântare la Saint Germain-des-Prés*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.

Este evident că el avea o propensiune către scenele bizare, grotești, care probabil îl amuzau și-i făcea plăcere să le consemneze în desene fără pretenții, doar ca un memento al propriei delectări în fața urâtului

ce-l înconjură. *Braseria Lipp din Paris* nu se distinge prea mult pentru că artistul a fost preocupat să figureze, în centrul compoziției, urinoarul din tablă cu doi mușterii care îl vizitau chiar atunci pentru satisfacerea nevoilor firești (Fig. 2). Acest sistem igienic foarte eficient fusese introdus în capitala franceză din inițiativa baronului Georges Haussmann, atotputernicul și eficientul prefect al Senei, în vremea lui Napoleon al III-lea, și fusese documentat într-o suită de imagini ce au format mai târziu un album în sine de fotografii Charles Marville, angajat de municipalitate spre a surprinde toate modificările și înnoirile folosite aduse urbei de administrația locală. Spre a mări ridicolul scenei, pe unul dintre picioarele ce susțin panourile în spatele cărora se ascundeau clienții, un cățeluș își face și el nevoile. Iar în prim plan, în dreapta, sprijinit parcă de marginea colii de hârtie, un tip specific de apaș de cartier, cu țigăreta lipită de buză, pare în așteptare, fără treabă sau preocupări majore. Lumea spectacolului, imortalizată în schița *Pe scenă* nu are nimic din strălucirea actrițelor sau cântărețelor lui Degas sau chiar ale lui Toulouse-Lautrec, scăldate în lumina verzuie a rampei – pentru care glisarea de la realism la caricatural era foarte rapidă – ci o evidențiere a cabotinismului și ridicolului unei interprete de șantan de mahala. *Muzică în stațiunea Juan-les-Pins* face parte din aceeași categorie: o bătrână destul de scofălcită cântă la chitară, activitate ce, pentru vârsta ei, nu se mai potrivea, dar mizeria o împingea să-și câștige în acest fel pâinea zilnică... (Fig. 3). Artistul a scris, în partea de jos a lucrării: „Les Épaves/ La guithariste” și, parcă pentru a mări sarcasmul, a adăugat titlul unei celebre lucrări a prietenului Henri Matisse, inspirată de o poezie de Baudelaire, „Luxe, calme, volupté.” Or, numai lux, calm și voluptate nu putea fi găsit la dramatica bătrână cântăreață stradală!

Personajele de la localuri și de la terase au în redarea lor nota de sarcasm a caricaturiştilor de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului XX: *La un pahar de vin*, *La cafenea*, *La restaurant*, *Văduvii* adună serii de tipuri specifice ale clientelei, oameni banali, modești, blazați, cu probleme departe de acelea ale unui senior ca Pallady. Așa că el tratează acele personaje de sus, fără simpatie sau înțelegere, fiind vorba de lumea mică, nedemnă a sta la aceeași masă cu el, a căror simplă existență îl ofensează și reacționează pedepsindu-i prin șfichiuirea cu sarcasmul său aristocratic. Aceasta se simte în toate compozițiile de acest gen, simple exerciții de dezmoșnire a mâinii, fără importanță pentru opera sa. În schița *La Cofetăria Nestor din București* (Fig. 4) își revarsă sentimentul critic la adresa unei prețioase, care, probabil, nu era doamnă, dar încerca să mimeze acest lucru, prin pălăria de pe cap, obrazul mult fardat și mânușile ce nu și le-a scos pentru a bea cafeaua. Cu un rictus pe buzele agresiv înroșite, personajul pare o demimondă în căutare de clienți, cu privirea atentă la observarea prăzii. Simplul fapt că ea își păstrase mânușile, ca o țoapă ridicolă – fapt subliniat de artist chiar în inscripția „Dama cu mânușe negre” – îi oferea artistului motivul preferat de a descrie ieftinul carnaval uman ce-l înconjură și în care el se păstra nepăsător și rece, ferindu-se a cădea în păcatul de a se înfrăți cu gloata, cu plebea. Până și ministrul basarabean *Ion Inculeț la inaugurarea Săptămânii Artei* (Fig. 5) este supus caricaturizării ce amintește de personajele expresionistului Lascăr Vorel cu ai săi *Cartofori* sau *Cancanieri*: omul de stat, masiv, este așezat incomod pe un scaun prea mic, ținându-și țilindrul în mîna sprijinită pe genunchi și cotul celeilalte scos, agresiv, în afară, într-o poză de autoritate și forță. Pare total indiferent la cele ce se petrec în fața sa, având în spate alte chipuri de demnitari, la fel de placide ca al său.

Pallady nu-și cruța nici apropiatii, colegi sau amici: o ipostază insolită a confratelui Jean Al. Steraidi este rodul unei șarje mușcătoare ce-l arată pe acesta cufundat într-un somn adânc, cu trupul său mătăhălos văzut în racursi, tălpile încălțărilor văzute în prim plan.

În toate aceste compoziții căuta să evidențieze ridicolul situațiilor și nimicnicia celor implicați, oameni de rând ce nu se puteau ridica – și nici nu trebuiau să fie încurajați a se înălța – la nivelul său de nobleță!

În albumele meșterite de pictor în cărți și cataloage ce nu-l interesau și pe ale căror pagini își lipea propriile desene se găsesc chipuri de necunoscuți pe care i-a schițat în treacăt: *Passant de la Place Dauphine* este un anonim cu barbă și pălăria obosită înfundată pe cap. Alții par cunoscuți cu care a avut o sumară comunicare și pe care i-a identificat printr-o frază din dialogul purtat, așa cum este portretul cu legenda „Je suis le pöate de Berval”. Există chiar și un crochiu cu trăsăturile lui Brâncuși care însă nu păstrează nimic din nota de caldă prietenie și recunoștință ce exală dintr-unul realizat de Modigliani.

Aici apare tendința spre documentar a câtorva dintre desenele lui Pallady, care a creionat portretele unora dintre cei pentru care simțea considerație sau amicitie, precum fostul său profesor Aman-Jean, apoi creatorul de modă Paul Poiret, sau Cella Delavrancea la pian or Victor Eftimiu cu programul piesei „Strigoii” în mână.



Fig. 2. Theodor Pallady (1871–1956), *Braseria Lipp din Paris*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 3. Theodor Pallady (1871–1956), *Muzică în stațiunea Juan-les-Pins*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 4. Theodor Pallady (1871–1956), *La Cofetăria Nestor din București*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 5. Theodor Pallady (1871–1956), *Ion Inculeț la inaugurarea Săptămânii Artei*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 6. Theodor Pallady (1871–1956), *Câinelui Bouboule la fereastră*, Muzeul Th. Pallady, © Muzeul Național de Artă al României.

Din multiplele autoportrete (în expoziție sunt doar foarte puține) – fie pictate, fie desenate – se decelează caracterul său distant, neprietenos, arțăgos, arogant, cinic, intolerant, inflexibil, necomunicativ, solitar: totdeauna încruntat, cu o sprânceană ridicată și capul ușor lăsat pe spate, privind întreaga lume de sus, suficient și mulțumit de sine, elegant prin gulerul înalt și tare în care-i este strâns gâtul și cravata de calitate, uneori cu pălărie, alteori cu o căciulă pe cap. Narcisist incorrigibil, care nu se simțea bine decât cu sine însuși și cu gândurile sale, s-a folosit drept model pentru că doar pe sine se iubea și se respecta. El contra întregii lumi mici și insignifiante pe care o disprețuia, dar, din când în când, catadicsea să o mângâiească doar pentru a o persifla.

Sărac în modele după ce avansase în vârstă, Pallady se concentrase pe propriul chip. Urma exemplul lui Rembrandt, care își consemnase evoluția în timp a faciesului în multe autoportrete, dar niciodată artistul român nu s-a reprezentat zâmbind sau măcar rânjind, așa cum făcuse marele pictor olandez în câteva exemplare. Din cadrul colii de hârtie și de peste timp, Pallady scrutează privitorul cu o uitătură rea, dușmănoasă, ce refuză orice apropiere, orice dialog. „Eu sunt EU!”, afirmă, tăios, artistul prin aceste autoportrete. De dincolo de moarte el ne aruncă în obraz sfidarea și trufia la care îl îndrituia sângele albastru ce-i cursese prin vene. Poate doar Rubens și Van Dyck, trăind și lucrând în anturajul curților regale și înnobilați la rândul lor, să mai fi privit posteritatea de sus, din autoportretele lor. Dar niciunul cu îndârjirea, chiar ferocitatea, privirii tăioase, necruțătoare, a lui Pallady!

Poate unica înțelegere și milă o simțea pentru necuvântătoarele pe care părea a le desena cu simpatie. Este cazul *Cățelului Purky*, a *Câinelui Bouboule la fereastră* (Fig. 6) sau a unei pisicuțe tolănite alene, ca în acuarelele animaliere ale lui Franz Marc. Însă costelivul *Mânz al spitalului Brâncovenesc* apare ca o mârțoagă prăpădită, demnă de apropierea de modelele proletare și mic burgezeze pe care maestrul le creionase cu grafitul său înveninat.

Grafica lui Pallady, chiar dacă nu se revendică în sfera genului satiric, este îmbibată de acea viziune înțepătoare a caricaturiştilor contemporani lui, precum Heinrich Zille sau Théophile Alexandre Steinlen – și el un iubitor de pisici – prin care artistul își apără, cu ascuțișul creionului, stirpea aleasă, nedepinsă a admite în preajmă-i pe cei din clasele inferioare.

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința Gheorghe Petrașcu – 150, Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române, 6 iunie 2022, și expoziția Gheorghe Petrașcu. 150 de ani de la naștere, 6–24 iunie 2022, Sala „Theodor Pallady”, Biblioteca Academiei Române

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române (BAR) au aniversat anul acesta 150 de ani de la nașterea pictorului Gheorghe Petrașcu (2 decembrie 1872 – 1 mai 1949). Evenimentul a fost marcat printr-o conferință științifică și o expoziție cu opere de artă grafică realizate de artist de-a lungul carierei sale.

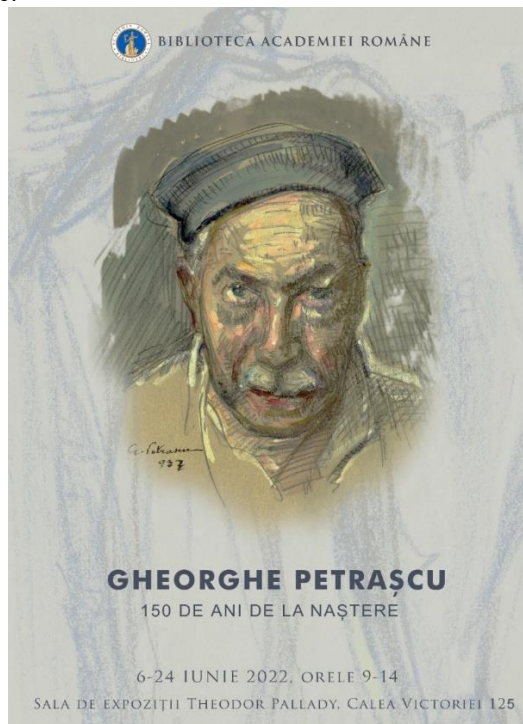


Fig. 1. Afișul expoziției *Gheorghe Petrașcu – 150 de ani de la naștere: Autoportret cu bonetă albastră*, 1937, conté, acuarelă și urme de guașă pe hârtie gri, Cabinetul de Stampe BAR.

Sesiunea de comunicări științifice, găzduită în amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu”, a fost deschisă de Academicianul Răzvan Theodorescu, președintele Secției de Arte, Arhitectură și Audiovizual a Academiei Române, și de dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, care a fost și moderatorul întâlnirii. Prima comunicare, susținută de Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al BAR, cu titlul *Atelier de gravură Gh. Petrașcu*, a avut ca subiect preocupările și practicile artistului în acest gen grafic. Gravura a fost o preocupare sporadică pentru Gheorghe Petrașcu, care, în anul 1918, a fost inițiat în procedeul acvaforte de către Ipolit Strâmbu. A practicat gravura până în 1932, lucrând cu plăcuțe de zinc, ce îi permiteau o incizie puternică și clară. Cabinetul de Stampe al BAR păstrează 26 de plăcuțe din cele 60 cunoscute ca fiind gravate de Petrașcu, subiectele predilecte fiind portretele familiei – ale soției și copiilor –, autoportretele, peisajele din țară și din străinătate, tipuri și fizionomii și scene de interior, unele dintre ele fiind reprezentări în placă ale unor desene. În 1937, artistul însuși a inventariat și datat plăcuțele, pe care le-a imprimat mai târziu Simion Iuca.

Comunicarea cercetătoarelor Virginia Barbu și Corina Teacă de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, intitulată *O lume minerală: peisajele lui Gheorghe Petrașcu, între senzorial și fantastic*, a propus o incursiune în tematica reprezentării peisajului natural și citadin, subiect pictural și grafic ce ocupă un loc privilegiat în creația lui Gheorghe Petrașcu. A fost punctată influența lui Nicolae Grigorescu, „maestrul fără elevi”, în ceea ce privește arta peisajului, reperul absolut pentru generația de artiști din care făcea parte și Gheorghe Petrașcu. Au fost prezentate particularitățile stilistice și tehnice ale lucrărilor lui Petrașcu, precum și receptarea lor critică în perioada interbelică în scrierile lui Lionello Venturi, Nicolae Cocea, Apcar Baltazar, Ion Minulescu, Fracisc Șirato și G. Oprescu, care au reflectat asupra raportului dintre artă și natură în creația lui Gheorghe Petrașcu.



Fig. 2. Gheorghe Petrașcu, *Întâlnire în parc*, Cabinetul de Stampe BAR.



Fig. 3. Gheorghe Petrașcu, *Familia artistului*, 1912, Cabinetul de Stampe BAR.



Fig. 4. Gheorghe Petrașcu, *Femeie în pădure* – soția artistului, 1934, Cabinetul de Stampe BAR.

În comunicarea *Gheorghe Petrașcu, academicianul*, drd. Bogdan Cristea, de la Direcția Cancelarie și Relații Externe a Academiei Române, a abordat un aspect mai puțin discutat din cariera pictorului: calitatea sa de membru titular al Academiei Române. Ales în cadrul Adunării Generale din mai 1936, Gheorghe Petrașcu a fost, după Nicolae Grigorescu (ales în 1899), al doilea pictor-academician, membru în cadrul Secției Literare, alăturându-se unor importante figuri ale culturii românești, precum Lucian Blaga sau George Enescu.

Marian Țuțui, filmolog și cercetător în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, a prezentat un scurt istoric al filmului documentar de popularizare a artelor în comunicarea *Nina Behar și filmele documentare despre arta românească*, subliniind importanța producției studioului Sahia. Sesiunea de comunicări a fost încheiată cu proiecția filmului *Gheorghe Petrașcu* (1973, regia Nina Behar, imaginea Doru Segal, durată: 10 min.), adus în fața auditoriului în parteneriat cu Centrul Național al Cinematografiei și Arhiva Națională de Filme – Cinemateca Română.

Conferința a fost urmată de vernisajul expoziției *Gheorghe Petrașcu – 150 de ani de la naștere*, curatoriata de Cătălina Macovei. Au fost expuse crochiuri, guașe și acuarele reprezentând o parte a operei grafice a lui Gheorghe Petrașcu, aflată în patrimoniul Cabinetului de Stampe al BAR. Expoziția a fost gândită ca o continuare a celei deschise în anul 2019 – *Omul și peisajul* – aducând, de această dată, în fața publicului „opera de atelier a pictorului”, adică schițe pregătitoare pentru lucrări de o mai mare amploare. Lucrările surprind caracterul autentic și temperamentul inconfundabil al operei lui Gheorghe Petrașcu, precum și etapele de creație și fazele de construire vizuală a imaginii.

Expoziția Petrașcu a fost însoțită de microexpoziția *Nicolae Vermont. Atelier de gravură*, care a prezentat publicului colecția de plăci de gravură aparținând Cabinetului de Stampe al BAR, ce include acvaforte pe plăci de cupru, precum *Venețiene la fântână* (1891), *Iisus și femeia adulteră* (1906), *Prietenele* (1916).

Ioana Apostol

Ediția a XVIII-a a Sesiunii anuale de comunicări științifice „Date noi în cercetarea artei medievale și premoderne din România”, București, Muzeul Național de Artă al României, 28–29 aprilie 2022

Asemenea edițiilor din anii 2018, 2019 și 2021, sesiunea din anul 2022 a avut loc la sediul Muzeului Național de Artă al României, pe Calea Victoriei nr. 49–53, în Sufrageria Palatului Regal, fiind organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și de Muzeul Național de Artă al României.

În cadrul ceremoniei de deschidere a sesiunii (joi, 28 aprilie, orele 10.00 – 10.30), un cuvânt de salut din partea organizatorilor a fost rostit de către dr. Călin-Alexiu Stegorean, director general al Muzeului Național de Artă al României și de către dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”.

Ședința de dimineață (10.30–11.30) a primei zile a sesiunii fost moderată de către Tereza Sinigalia, Profesor Universitar Emerit (2018) și Doctor Honoris Causa (2020) al Universității de Arte „G. Enescu” din Iași, fostă șefă a compartimentului „Artă și Arhitectură medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări științifice.

Prima comunicare, ținută online, i-a aparținut arhimandritului Policarp Chițulescu (Biblioteca Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române) și a avut titlul *Un pictor uitat: George Russu (1880–1977)*. Autorul a subliniat faptul că alături de vechii meșteri gravori și de pictorii-iconari care au înfrumusețat – încă de la apariția lor – manuscritele și cărțile tipărite, în perioada modernă s-au adăugat artiști la fel de talentați și de buni mînuiitori ai penelului și ai dălțiței de gravat. În rândurile acestor artiști, care au lucrat fără expoziții personale și vernisaje, se numără pictorul și gravorul George Russu care, prin întreaga sa operă, reprezintă o etapă nouă, în special, în arta grafică românească interbelică. Apreciat la nivel înalt, colaborator apropiat al unor ierarhi de seamă ai Bisericii Ortodoxe Române, George Russu constituie un model de înnoire a tradiției pe care o respectă cu fidelitate. Importante monumente de artă, cărți de cult, antimise, gramate arhieresti ș. a. au fost împodobite cu picturile și gravurile sale. Cu toate acestea, George Russu a fost trecut cu vederea de lucrările care au tratat istoria gravurii, picturii și a artei românești, în genere. În studiul propus de către arhimandritul Policarp Chițulescu a fost prezentată personalitatea și bogata activitate artistică, cu totul impresionantă, a lui George Russu. Această comunicare trebuie privită ca un act de dreptate și de recunoștință, în preajma împlinirii unei jumătăți de veac de la trecerea pictorului în eternitate.

Profesorul Mihai-Sorin Rădulescu de la Facultatea de Istorie a Universității din București a vorbit despre genealogia lui Remus Niculescu (1927–2005), reputat istoric de artă. Autorul a amintit faptul că Niculescu a înființat Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, iar ulterior a devenit cercetător și director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Fiu al unui ofițer al armatei regale române, Remus Niculescu avea o bunică englezoaică, Blanche Walton, căsătorită Niculescu. Istoricul de artă era, de asemenea, strănepotul direct al omului de litere moldovean Gheorghe Missail (1835–1906). Remus Niculescu descindea, de asemenea, dintr-un boier proeminent al vechiului județ Olt, Constantin șetrarul din Stoicănești. Acesta din urmă și soția sa Anghelina au ctitorit biserica veche din acest sat. Urmașii lor, familia Fântâneau de la Slatina, cu care Remus Niculescu se înrudea îndeaproape, au fost una dintre familiile însemnate ale acestui oraș în secolul al XIX-lea.

Constantin Ciobanu de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a evidențiat aportul lui Pavel Chihaia în investigarea artei Occidentului medieval (la Centenarul eminentului cercetător). Accentul a fost pus pe unele idei prezente încă în teza de doctorat a lui Chihaia, realizată în anii 1971–1973 la Sorbonna, sub îndrumarea profesorului Louis Grodecki, medievist și istoric al culturii de talie europeană. Obiectivul investigației lui Chihaia a constat în cercetarea împrejurărilor în care a apărut decompoziția în sculptura funerară occidentală. După cum a remarcat însuși Chihaia, investigația sa s-a axat pe trei direcții conducătoare: a) tradiția decompoziției în literatura biblică și patristică; b) evoluția temei celor *Trei vii și trei morți*, în cadrul căreia apar, în pictură, corpuri în decompoziție; c) romanul *Recompensa lumii*, al lui Konrad von Würzburg, care a inspirat personajul Prințul lumii, sculptat în piatră pe fațada mai multor catedrale. Concluziile la care ajunge istoricul de artă român, după o meticuloasă analiză a diferitelor tipuri de surse – istorice, literare, pur documentare, statistice, demografice, cu caracter artistic ș.a. – sunt extrem de relevante: a) imaginile decompoziției erau destinate mai cu seamă cavalerilor, celor care, uitând țelurile pentru care ordinele au fost create, s-au îndreptat către amorul curtenitor, muzica profană, poezia lui Ovidiu, fabulațiile epice și compozițiile alegorice de dragoste care aveau nevoie de timp și de fantezie pentru a putea fi descifrate, totodată îmbogățindu-i pe cavaleri cu o nouă sensibilitate, în contrast cu vechea tradiție; b) sculptura funerară medievală înfățișând decompoziția nu poate fi considerată ca o tendință a epocii către macabru, nici ca expresia unei refulări, nici ca rezultat psihologic al catastrofelor naturale care au jalonat secolul al XIV-lea, ci ca simbol al unui conflict social (și spiritual totodată!) între două moduri de viață: unul care se inspira din învățăturile tradiționale creștine, și altul care căuta modelele în antichitatea greco-romană; c) reapariția decompoziției la

începuturile Contrareformei, cu același caracter de *memento mori* pentru cei care se îndepărtau de Roma, vădește verosimilitatea interpretării conform căreia și în secolul al XIV-lea era vorba, de asemenea, de o categorie socială denunțată ca vinovată: aceea a cavalerilor.

Ședința de după-amiază (11.45–13.25) a fost moderată de către Constantin Ciobanu, secretarul științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost audiate trei comunicări.

Prima i-a aparținut Mariei Voica Pușcașu, cercetător onorific la Institutul Național al Patrimoniului, care a prezentat o serie de comentarii și observații privind rezultatele cercetărilor efectuate de arheologul Vlad Zirra, în anul 1963, la Mănăstirea Dragomirna. Autoarea a amintit faptul că în acel an, arheologul Vlad Zirra de la Institutul de Arheologie din București a fost solicitat să efectueze lucrări de cercetare la Mănăstirea Dragomirna. Rezultatele lucrărilor urmau să fie utilizate la întocmirea proiectului de restaurare a ansamblului mănăstiresc, restaurare ce avea să fie pusă în operă prin specialiștii Direcției Monumentelor Istorice, în următorii ani. Rezultatele semnificative obținute atunci nu au fost însă niciodată publicate de autor, ele fiind păstrate până astăzi sub forma unui raport tehnic, în arhivele actualului Institut Național al Patrimoniului. Autoarea a considerat că este datoria sa de onoare de a prezenta două dintre rezultatele majore obținute de Vlad Zirra, în dorința de a sublinia importanța lor deosebită în cunoașterea programului de arhitectură conceput pentru ridicarea Bisericii Mari a Mănăstirii Dragomirna.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței a fost pregătită de către Eugen Nicolae, directorul Institutului de Arheologie „Vasile Pârvan” al Academiei Române, și de către Lilia Dergaciova de la Cabinetul Numismatic al Bibliotecii Academiei Române. Comunicarea a fost consacrată cercetării decorului pseudo-cufic în Țările Române (secolele XIV–XVI). Este vorba de două categorii de decor apărute în lumea islamică, derivate din inscripții cufice: decorul provenit din inscripția *Allah* și cel provenit din inscripția *Muhammad*. Ornamentul provenit din cuvântul *Allah* (sindromul *tall-short-tall*), răspândit în întreaga lume islamică, dar și în afara ei, din Europa de Vest până în China, este atestat în spațiul românesc, de regulă, pe podoabe și țesături produse în ateliere orientale, dar și în arhitectura islamică din epoca Hoardei de Aur din Basarabia. Ornamentul provenit din numele profetului *Muhammad* a fost identificat pentru prima dată în Moldova și numit sindromul Poienestii, după situl arheologic (necropolă) din jud. Vaslui. Cele mai timpurii exemple, apropiate de inscripția din care provin, au fost observate pe ceramica din epoca Hoardei de Aur de la Orheiul Vechi. În forme care se îndepărtează de inscripție, ornamentul a fost identificat pe inele din argint aurit, argint și metal comun din secolele XIV–XVI, majoritatea descoperite în Moldova, dar și în Maramureș, Banat și Muntenia. Spre deosebire de primul ornament, cu variante care respectă structura inițială, reflectată de denumirea de sindrom *tall-short-tall*, *sindromul Poienestii* cunoaște un proces de disoluție sau de transformare „în cruce”, în special în Moldova, autorii prezentând serii de inele care ilustrează această evoluție.

A treia comunicare din cadrul aceleiași ședințe i-a aparținut Monicăi Dejan de la Muzeul Național al Bucovinei (Suceava). În această comunicare, autoarea a exprimat *câteva considerații cu privire la vestimentația copiilor în Evul Mediu, pe baza descoperirilor de la Suceava și Horodniceni (județul Suceava)*. Ea a amintit că numeroasele cercetări arheologice efectuate la bisericile de pe teritoriul județului Suceava au îmbogățit patrimoniul Muzeului Național al Bucovinei cu o serie întreagă de piese care, prin fragilitatea lor, ajung rar până în ziua de azi: este vorba în primul rând de textilele arheologice. Or, în această categorie, veșmintele de copii, datând din Evul Mediu, sunt greu de recuperat și de restaurat. În acest context, autoarea a prezentat două descoperiri. Prima a fost făcută în anul 1995, la Biserica Sfântul Gheorghe (fosta biserică mitropolitană) din Suceava. Din mormântul de copil, datat în secolul al XV-lea, au fost recuperate mai multe fragmente textile din care a fost reconstituită o tunică și un surghiuc. A doua descoperire a fost făcută în anul 2000 la Biserica Pogorârea Sfântului Duh de la Horodniceni (județul Suceava) de unde a fost recuperată o bonetă, datată în secolele XVI–XVII. În acest stadiu al cercetării, nu cunoaștem cine sunt copiii îngropați la cele două biserici, dar statutul acestor lăcașe, la vremea respectivă, ne oferă posibilitatea de a presupune apartenența la familia ctitorilor. Restaurarea acestor piese a fost deosebit de dificilă, ținând cont de condițiile de conservare a pieselor, și a fost realizată de doamna Maria Papuc, restaurator la Laboratorul Zonal de Restaurare al Muzeului Național al Bucovinei (Suceava).

A patra comunicare, cu titlul *În jurul unui tablou votiv: o ipoteză*, i-a aparținut Terezei Sinigalia de la Universitatea de Arte „G. Enescu”. Autoarea a subliniat faptul că restaurarea integrală a ansamblului mural din biserica Sf. Nicolae din Rădăuți favorizează un tip de cercetare interdisciplinar, în care punctul de pornire ar fi oricare dintre aspectele ce pot fi luate în discuție. În acest context, revenirea la tabloul votiv din naos înseamnă alegerea unui punct nodal de la care pornește descifrarea informațiilor oferite de alte componente, fie, existente în biserică (pietre de mormânt, alte compoziții din complexul pictat) sau în alte lăcașuri contemporane (Putna), fie oferite de documente. Această abordare, din unghiuri diferite și cu ponderi diferite

în analiză, a condus la formularea unei ipoteze, poate mai apropiate de o realitate pe care nu o vom cunoaște niciodată pe deplin: datarea tabloului votiv și a picturii din întreaga biserică în anii 1479–1480.

Ultima comunicare din cadrul acestei ședințe a fost prezentată de către istoricul de artă Vlad Bedros, de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, care a vorbit despre „*Cel Vechi de Zile* în iconografia moldovenească (secolele XV–XVI): implicații triadologice”. Autorul a amintit faptul că iconografia murală din Moldova, în intervalul fecund de la finele secolului al XV-lea și din prima jumătate a celui următor, vehiculează, cu o frecvență demnă de atenție, iconografia rară a lui Hristos în ipostaza *Cel Vechi de Zile*. Contextele variate în care acest tip iconografic este implicat pun în lumină o funcționare nuanțată, care ar putea fi citită în sensul așa-zisului „polimorfism christic”. Pe de altă parte, însă, anumite situații trimit, fără echivoc, la intenția de a manipula acest tip iconografic pentru a ilustra persoana Tatălui. În cadrul prezentei comunicări, autorul a intenționat să repertorieze succint contextele iconografice în care este angrenată imaginea inspirată de viziunea lui Daniel și să le interpreteze în raport cu interpretările bizantine târzii ale doctrinei trinitare, prin recurs la cultura monastică a intervalului. El a argumentat că această profuziune a tipurilor iconografice christice poate tematiza mai degrabă problema raporturilor dintre persoanele Sfintei Treimi, recurentă în polemica cu dogmele trinitare occidentale.

Ședința de după prânz (orele 14.25–16.05) a fost moderată de către Vlad Bedros, cercetător științific gradul III la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate cinci comunicări.

Prima comunicare, *Artă, limbă și literatură: problema începuturilor culturii române în Hațeg și în Apuseni*, i-a aparținut lui Vladimir Agrigoroaiei de la Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale a Universității din Poitiers. Autorul a menționat faptul că multe dintre primele texte în limba română (secolul XVI și începutul secolului următor), cu precădere religioase, chiar traduceri de texte sacre, unele dintre ele presărate cu urme ale graiului rotacizant, par a-și afla originile într-un areal lingvistic care acoperă zona bănățean-hunedoreană. Această zonă este deja cunoscută din secolele precedente (XIV și XV) ca fiind una în care activa o rețea bine documentată de biserici pictate (Densuș, Ostrov, Strei, Streisângeorgiu, Ribița, Crișcior etc.). Un rol important a fost jucat probabil și de către o serie de mănăstiri, multe dintre ele iremediabil distruse (Colț, Prislop), altele identificate numai la nivel arheologic (Cerna, Vaca). Ar fi așadar de așteptat ca primele manifestări manuscrite ale limbii române să fi apărut ca urmare a unei relații echivoce cu rețeaua culturală preexistentă, atestată în secolele XIV–XV. S-ar fi putut întinde în restul Apusenilor, dovadă fiind atât biserica de la Râmeț sau alte edificii din preajma ei, cât și Codicele Sturdzan, transcris la Măhăci; dar nu se pot exclude și posibile rapoarte cu Moldova, așa cum ne lasă să presupunem Codicele Voronețean, Psaltirea Voronețeană sau ferecătura de carte dăruită de Lațcu Căndea mănăstirii Neamț. Prezența, în inima acestei rețele, a primei atestări endogene a limbii române, un vocativ românesc într-o inscripție slavonă din picturile bisericii de la Leșnic, nu face decât să întărească această convingere, numai că penuria de informații privind viața culturală a românilor medievali face ca ipoteza să rămână, pentru moment, doar una de lucru.

Cea de a doua comunicare din cadrul ședinței, cu titlul „*statulu monastirei din Colțiu, și adumbrățiunea fostei ei infrumșetieri: biserica medievală din Colț-Suseni în mărturii scrise și vizuale (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea)*” a fost prezentată de către Dragoș Năstăsoiu de la Institutul de Istoria Artei al Academiei Slovace de Științe din Bratislava. Ctitorie a familiei cneziale românești a Căndeștilor din Râu de Mori, biserica-sală cu turn masiv peste altarul rectangular decroșat din Colț-Suseni (județul Hunedoara) a fost ridicată după mijlocul secolului al XIV-lea și decorată cu fresce bizantine de filiație paleologă, către sfârșitul aceluiași veac. Deservind de la bun început o comunitate monastică, lăcașul de cult medieval a fost abandonat către sfârșitul secolului al XVI-lea, după trecerea la calvinism și maghiarizarea familiei nobiliare (devenită astfel Kendeffy) care a patronat-o. Nemaifiind utilizată, biserica era deja ruinată la mijlocul secolului al XIX-lea, această stare de decădere continuând pe tot parcursul veacului XX, în pofida caracterului arhitectural insolit al monumentului și a valorii remarcabile a decorației sale murale. Reluarea, în 1995, a vieții monahale în jurul bisericii din Colț-Suseni a constituit, în mod paradoxal, o lovitură de grație dată monumentului medieval care – sub păstoria egumenului Calinic Teslevici – a fost reconstruit, în anii 1996–1998, de către arhitecții Șerban Gubovici și Liviu Hanti, într-o manieră care încalcă flagrant normele actuale de restaurare a monumentelor istorice. Agravarea acestei situații și așa greu de conceput s-a produs în anul 2001, când aceeași păstorie a hotărât „restaurarea” frescelor bizantine, care au fost repictate în ulei de către pictorul Viorel Țigu. În comunicarea sa, autorul și-a propus, așadar, să reconstituie, pe cât posibil, aspectul medieval al bisericii din Colț-Suseni, pornind de la o serie de mărturii scrise și vizuale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Sunt folosite, în acest sens, descrierile lui Ștefan Moldovan (1853), Albert Nemes (1865–1867), Ödön Nemes (1870), Constantin Papfalvi (1880), Gábor Téglás (1882–1883), Lajos Szádeczky (1887) sau Jacob Radu (1913), ori desenele și copiile în acuarelă reproducând arhitectura și decorația murală a bisericii, realizate de Albert Nemes (1867), Gábor Szinte (1893) sau István

Gróh (1907–1909). Revalorificarea acestor mărturii de epocă, puțin cunoscute, este, astăzi, cât se poate de oportună, având în vedere recenta mutilare a monumentului istoric din Colț-Suseni.

Cea de a treia comunicare din cadrul ședinței, *Legenda Margaretei din Antiohia în picturile murale din Transilvania*, a fost prezentată de către Mihnea Alexandru Mihail de la Universitatea de Arte din București. Autorul a precizat că se va concentra asupra reprezentărilor murale ale legendei sfintei Margareta din Antiohia, existente în două biserici din Transilvania. Picturile bisericilor din Mugeni (datate în prima jumătate a secolului al XIV-lea) și Ighișu Nou (realizate în jur de 1420) prezintă două versiuni detaliate ale vieții Margaretei. Luând în calcul ciclurile hagiografice din contextul mai larg al Regatului Maghiar și al Europei centrale, precum și sursele textuale ce relatează legenda sfintei Margareta, cercetarea prezentă și-a propus să ofere o analiză iconografică detaliată a celor două exemple păstrate în Transilvania.

A patra comunicare, cu titlul *Ilustrații la Cronica Istorică din Frankfurt (1630) pictate într-o casă din Sibiu*, i-a aparținut Danei Jenei, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autoarea s-a referit la Casa din Piața Mare nr. 16 din Sibiu, cu fosta sală festivă pictată, care este reprezentativă pentru arhitectura civilă urbană transilvăneană de la mijlocul secolului al XVII-lea și care păstrează, în mod excepțional, piatra de fundare, ce consemnează, pe lângă numele proprietarului – Johann Reussner –, și anul construcției, 1646, codificat în cuplete elegiace. Piesa a fost sculptată de Elias Nicolai, care este și autorul ancadramentului din piatră al accesului principal al ansamblului dinspre piață, datat 1652. Picturile murale descoperite accidental, în 1902, dar reacoperite până în 2010, reprezintă singurul exemplu cunoscut al ilustrațiilor lui Matthäus Merian la *Historische Chronica*, de Johann Ludwig Gottfried, publicată la Frankfurt, în 1630, și transpusă, ulterior, în artă monumentală europeană. În registrul superior al pereților de sud și de est, pe care sunt păstrate picturile, este reprezentată Istoria Romei, cu scenele: Romulus și Remus abandonați pe malul Tibrului, Alegerea locului fondării Romei, Moartea lui Remus, Răpirea Sabinelor, Lupta Horaților și Curiatilor. În registrul inferior, scene din Istoria Antică, având aceeași sursă grafică, sunt încă în mare măsură acoperite cu var. Cu toate acestea, s-a reușit identificarea scenelor: Judecata lui Cambyzes, Justiția lui Zeleucus, respectiv Philonamus și Callias din Catania salvându-și părinții în timpul erupției vulcanului Etna, cea din urmă fiind cunoscută doar din fotografiile din 1902. În finalul comunicării, autoarea a accentuat faptul că ansamblul pictat al Casei din Piața Mare este extrem de important în recuperarea imaginii interioarelor reședințelor patriciatului urban săsesc din Transilvania în perioada premodernă, – patriciat – școlit la universitățile de limbă germană din Europa Centrală.

Ultima comunicare din cadrul ședinței de după prânz a fost prezentată de Ana Dumitran de la Muzeul Național al Unirii din Alba-Iulia. În această comunicare, intitulată *Ipoteze de lucru în legătură cu câteva icoane din Transilvania și Maramureș*, autoarea și-a propus să cerceteze icoana *Maicii Domnului cu Pruncul slăvit de profeții de la Țelna*, în vederea integrării ei într-un context artistic și istoric cât mai detaliat. Acest lucru a făcut necesară compararea icoanei amintite cu celelalte icoane transilvănene și maramureșene din aceeași epocă. Introducerea în analiză a patrimoniului de icoane din teritoriile învecinate, atât cele românești, cât și (mai ales) cele din sud-estul Regatului polono-lituanian, a deschis noi perspective asupra relațiilor culturale dintre ele, oferind deopotrivă ocazia completării cunoștințelor despre meșterii activi în Transilvania și momentele în care ei au pictat cele câteva icoane păstrate până astăzi. Dintre acestea, apar într-o lumină puțin mai clară icoana *Sfintei Paraschiva* de la Budești-Susani (județul Maramureș, atribuită autorului tripticelor de la Bica și Agârbiciu), cele două icoane împărătești *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sf. Nicolae* de la vechea biserică din Hunedoara (atribuite ieromonahului Gavril, pictorul bisericii de la Bălinești), icoana *Pantocratorului* de la biserică din Lupșa, tripticul *Deisis* de la Muzeul Național Brukenthal și icoana de la Budești-Susani a *Sfântului Ioan Botezătorul cu scene din viață* (puse toate trei pe seama aceluiași meșter, identificat cu „multgreșitul Gheorghie”, nume cules de pe icoana de la Budești-Susani). Autoarea și-a concentrat atenția asupra acestor prețioase vestigii ale artei medievale intenționând să vadă în ce măsură noile informații validează și completează opiniile exprimate despre ele de cercetătorii anteriori.

Ședința de seară (orele 16.20–17.40) a sesiunii a fost moderată de către Cristina Cojocaru, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate ultimele patru comunicări din prima zi a sesiunii.

Prima comunicare din cadrul ședinței, cu titlul *Moștenirea școlilor de cultură slavă din Balcani în spațiul românesc: începuturile și manifestările centrelor mănăstirești de caligrafie și miniatură din țările române extracarpatice – Studiu de caz: manuscrisele slavone din patrimoniul MNIR*, a fost prezentată de Ginel Lazăr, de la Muzeul Național de Istorie a României. Autorul a evidențiat faptul că societatea creștină slavă a beneficiat de o limbă sacră, în urma misiunii Kyrillo-methodiene și a moștenirii acesteia, care s-a propagat în Peninsula Balcanică. Cadrul general existent a permis civilizației și limbii slave vechi să-și dezvolte o cultură originală și influentă într-un spațiu controlat totalmente de civilizația bizantină. Apostolii slavilor au lăsat

moștenire posterității o serie de manuscrise slavone, traduse din greacă, acestea fiind păstrate, copiate și perfecționate în epocile de înflorire culturală bulgară sau sârbă. Dintre învățații slavi, ne aplecăm puțin asupra cărturarului Eutimie, ucenic al lui Theodosie, un adevărat erudit al timpului său, instruit la Muntele Athos și la Constantinopol, creatorul unui adevărat curent cultural și religios, propagat în alte centre culturale bulgărești. Datorită învățatului Eutimie, ortografia medio-bulgară se va reforma, iar noua redacție slavonă va avea un impact major și în spațiul nord-dunărean. Eutimie al Târnovei era cunoscut și respectat, în întreaga lume ortodoxă, pentru adâncă pietate și vastă sa cultură. Cărturarul Nicodim, sârb format la Muntele Athos, ctitor de mănăstiri și centre literare, a intrat în corespondență cu patriarhul bulgar Eutimie, de la care aștepta consiliere în cele duhovnicești. În calitate de ultim patriarh al Târnovei și apărător al orașului din Haemus, când capitala Țaratului a fost asediată de turci în 1393, cărturarul Eutimie a fost și cel din urmă decan al Școlii de teologie din Târnovo. Probabil că tot el a organizat și activitatea literară din Târnovo, trasând sarcini cu privire la salvarea operelor de seamă și adăpostirea lor la Vidin sau în centrele monastice din nordul Dunării. Cei mai mulți dintre cărturarii monahi sau preoți bulgari și sârbi au ajuns în principatele române, Țara Românească și Moldova, unde au continuat activitatea de copiere de manuscrise, contribuind la dezvoltarea culturii în spațiul românesc medieval.

A doua comunicare din cadrul ședinței, intitulată *Icoane ale Sfântului Nicodim de la Tismana în documente de patrimoniu din secolele XVII–XVIII*, a fost prezentată de Oana Popescu de la Biblioteca Academiei Române. Autoarea a subliniat că, în lucrările anterioare, ea atrăgea atenția asupra unei categorii aparte de hrisoave ornate, emise de domnii Țării Românești în secolele al XVII-lea și al XIX-lea, cele care sunt decorate cu icoane și care sunt mai rare, în raport cu celelalte documente miniaturate, însă, mult mai frumoase și mai interesante, atât din punctul de vedere al formei, cât și al conținutului. Totodată, vorbitoarea a precizat că, în studiile de specialitate, aceste acte împodobite cu chipuri sfinte, nu au fost tratate, până acum, ca o categorie aparte, nici nu au fost cercetate separat, față de alte hrisoave cu miniaturi, deoarece nu fuseseră identificate în număr suficient de mare, în fondurile și colecțiile arhivistice. În comunicarea de față, autoarea a prezentat două documente emise de domnii munteni în favoarea mănăstirii Tismana, care, dincolo de informațiile istorice valoroase pe care le conțin, se remarcă și prin faptul că sunt decorate cu icoanele celor două hramuri ale sfântului lăcaș: cel istoric, Adormirea Maicii Domnului și cel al Sf. Nicodim cel Sfințit, întemeietorul mănăstirii și reorganizatorul vieții monahale din Țara Românească. Autoarea s-a referit la actul din 1663, al lui Grigorie I Ghica și la cel din 1782, al lui Nicolae Caragea, ambele emise în beneficiul Tismanei, căreia îi întăreau diferite proprietăți și privilegii. Scrise în limba română, cu caractere chirilice, hrisoavele au chenar, inițiale și frontispicii ornate, viniete, elemente heraldice și alte miniaturi florale și geometrice, realizate cu cerneluri colorate și lichid de aur; ceea ce le evidențiază, însă, față de alte acte decorate, sunt icoanele care le împodobesc.

Monahia Atanasia Văetiși de la Mănăstirea Stavropoleos din București a comunicat participanților la sesiune rezultatele cercetării unei icoane a *Imnului Acatist de la Mănăstirea Cernica și iconografiei ei inedite*. Autoarea a amintit faptul că la Mănăstirea Cernica se păstrează o icoană a Maicii Domnului cu scene din Imnul Acatist, a cărei proveniență este necunoscută. Trăsăturile ei stilistice și datele epigrafice o plasează în mediul athonit târziu, al secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Această operă de artă se remarcă prin iconografia neobișnuită a unor strofe și prin prezența textului liturgic, ceea ce trimite la arta ilustrației de carte, a miniaturilor și gravurilor. Analiza comparativă cu piese similare din aceeași perioadă tinde să stabilească contextul cultural și contaminările stilistice care au dus la soluțiile iconografice inedite propuse de zugrav.

Ultima comunicare a aparținut lui Carmen Tănăsioiu de la Muzeul Național de Artă al României. Intitulată *Portretul regal în România: un act de legitimitate*, ea oferă o trecere în revistă a portretelor regale din biserici și o succintă prezentare a simbolisticii lor. Cutuma prezentării portretelor regale în biserici, preluată de Familia Regală a României din tradiția domnească a secolelor precedente, a continuat în toată perioada Monarhiei, până în 1947. Portretistica regală eclezială continuă programul politic de legitimare inițiat de regele Carol I și perpetuează tradiția de legitimitate prin ctitorire.

Urmând tradiția bizantină, portretul votiv din spațiul românesc exprimă o făgăduință solemnă către Dumnezeu, prin închinarea respectivei biserici. Paradigma românilor în societatea medievală a fost aceea a apărării identității de sine, implicit a țării și credinței creștine, în raport cu amenințarea otomană. Portretele votive îi reprezentau pe precădere pe domnitorii ctitori (și familiile lor) care afirmă astfel susținerea și continuitatea acestui proiect politic și religios, căpătând legitimitate. La începutul secolului al XIX-lea, actul de ctitorire dobândește o bază mult mai largă însă paradigma rămâne aceeași, dar cu alți termeni: identitatea de sine devine una națională. Deși și-a dobândit calitatea prin voința națiunii, cu decizia Puterilor Garante ale Europei și cu acordul Înaltei Porți – iar mai apoi, în urma unui tratat de pace care consfințește independența politică a țării –, regele Carol I a simțit nevoia legitimării sale ca principe german și catolic într-o țară de cultură latină, orientală și ortodoxă, precum și a dinastiei, prin stabilirea unei legături cu trecutul. A înțeles că afirmarea identității românilor și a României, după dobândirea independenței, consta în modernizarea societății pe toate

planurile. Sunt cunoscute pasiunea și interesul regelui pentru monumentele istorice românești și mai ales pentru biserici. A considerat monumentele românești ca parte a activității de modernizare și a făcut din restaurarea celor emblematiche expresia legitimării și impunerii programului său politic: „Amintirea faptelor renumite este în genere însemnată prin statui; în România, însă, Domnii cei mari au înălțat biserici și lavre voind a întări astfel mai mult credința...” spunea regele, în 1886. De aceea, bisericile care au fost edificate în timpul vieții regelui (uneori chiar cu donațiile sale) includ portretul său în semn de omagiu, ca o altă formă de legitimare a puterii ori drept expresie a viabilității programului politic regal. Regii Ferdinand și Maria, Carol al II-lea și Mihai au continuat această formă de afirmare a legitimității regale.

Ședința de dimineață (10.00–12.00) din ziua de vineri, 29 aprilie a fost moderată de către Dana Jenei, cercetător științific gradul II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. La această ședință au fost prezentate patru comunicări.

Prima comunicare i-a aparținut Cristinei Cojocaru de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Titlul acestei comunicări a fost *O nouă propunere de datare a icoanelor împărătești de la Mănăstirea Plătărești*. Autoarea a amintit faptul că, după cum ne arată sursele documentare, la mijlocul secolului al XVII-lea, atât domnitorul Valahiei, Matei Basarab, cât și omologul său moldovean, Vasile Lupu, au apelat la sprijinul țarului Rusiei, Mihail Feodorovici Romanov, pentru elevarea și modernizarea meșteșugului picturii din cele două principate românești. Un număr de icoane, lucrate în atelierele țarului de la Palatul Armurilor din Kremlin (Orujenaia Palata) sau pictate de meșteri itineranți școliți în respectivul centru, a ajuns cu siguranță în Țările Române ca urmare a acestei colaborări. Importul de icoane rusești de la Kremlin a continuat și în veacul următor, cu precădere sub auspiciile Cantacuzinilor și Mavrocordaților, așa cum dovedesc unele piese semnate și date, aflate *in situ* sau în diverse colecții muzeale, în Muntenia și Moldova. În anul 2003, cercetătoarea Marina Sabados lansa ipoteza că icoanele împărătești păstrate în iconostasul bisericii Mănăstirii Plătărești, județul Călărași, ctitorită de Matei Basarab în intervalul 1640–1646, sunt contemporane cu zidirea acestui lăcaș și ar fi fost rezultatul scrisorii pe care domnitorul muntean a trimis-o țarului la 20 februarie 1644, pentru a acredita ca intermediar în chestiunea transferului de pictori sau de icoane pe un anume ieromonah rus Grigore, arhimandrit al mănăstirii athonite Sfântul Pantelimon (Rusikon). Bazându-se pe rezultatele cercetărilor recente întreprinse pe tema icoanelor rusești din provinciile românești și din spațiul balcanic, comunicarea Cristinei Cojocaru propune o nouă ipoteză de datare a icoanelor de la Plătărești, la începutul secolului al XVIII-lea, având ca principal argument contextualizarea particularităților lor stilistice într-o analiză comparativă cu o serie de icoane nestudiate până de curând.

Următoarea comunicare, intitulată *Tron strălucit și înalt, numai pentru domnul Nicolae Mavrogheni: un encomion pe pânză din colecțiile MNAR*, a fost prezentată de către Mihai-Cristian Amărieuței de la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol” din Iași și de către Ovidiu Olar de la Institutul de istorie „N. Iorga” din București și, în paralel, de la Institutul de Studii Habsburgice și Balcanice din Viena. Scopul prezentării celor doi autori a fost analiza raporturilor dintre text și imagine într-un tablou din colecțiile Muzeului Național de Artă al României care îl înfățișează pe principele Valahiei Nicolae Mavrogheni „împărțind daruri oștenilor participanți la luptele împotriva austrieșilor”. Datată 1 ianuarie 1789 și semnată Grigorie zugrav, compoziția este bine cunoscută. Inscripțiile care însoțesc imaginile au fost publicate, modul în care sunt reflectate evenimente ale epocii a făcut obiectul unui studiu dedicat „picturii istorice” pe meleagurile noastre, iar insolitul compoziției a fost remarcat în diverse istorii ale artei românești. Studii recente dedicate lui Mavrogheni, pe de o parte, și zugravului Grigorie Popovici, pe de altă parte, permit însă o abordare diferită. Identificând comanditarul în persoana paharnicului Hagi Manoli Dozoglu și luând ca punct de reper stihurile și cuvântările de laudă dedicate, în același an, lui Mavrogheni, autorii au încercat să arate că tabloul, un dar pentru vodă, aparține genului encomiastic. El reprezintă, în opinia noastră, o punere în scenă, deloc subtilă, a destinatarului ca trimis al Providenței și al Sultanului.

Cea de a treia comunicare din cadrul ședinței, intitulată *Efemerul zugrav Ioan Nicolau ot Moskoviada – secvențe biografice și context profesional la sfârșitul veacului al XVIII-lea* i-a aparținut Gabrielei Vasiliu de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a menționat faptul că intensificarea ritmului de ctitorire din zona plaiurilor de sub munte oltenești a fost prielnică celor care practicau meșteșugurile cu valențe artistice precum pictura, xilogravura, sculptura în lemn, piatră și os, prelucrarea metalelor și broderia. Zugravii aveau cea mai mare căutare, cererea ademenind numeroși amatori de câștig și afirmare să-și încerce iscusința penelului. Practicat pe scară largă, acest meșteșug a pierdut din virtuozitatea căpătată în epoca brâncovenească, pe parcursul veacului al XVIII-lea strălucirea picturii fiind treptat atenuată, compensată prin detaliul narativ și pitoresc, un schimb hrănit de deschiderea spre imaginar a unei epoci fascinate de apocrife, legende și hagiografii. În absența patronajului domnesc, prin asumarea actului de ctitorire de către fruntași ai obștilor de moșneni, slujbași ai Domniei cu atribuții militare și rol activ în comunitățile sătești, preoțime și cler monahal ce dispuneau de resursele economice necesare

pentru a construi și înzestra biserici cu pictură și piese de cult, s-a instituit și generalizat, sub aspectul limbajului artistic, o factură mai rustică, acuzată de către unele voci cu sonoritate în epocă, cea a episcopului Filaret de la Râmnic fiind cea mai vehementă. Energicul ierarh de la Râmnic, în eparhia căruia sunt localizate cele mai multe dintre ctitorii, emite o enciclică în care condiționează practicarea meșteșugului de obținerea acordului său și înființează la 1785, la episcopie, o școală care îl va avea ca dascăl pe Ioan Nicolau, un talentat pictor de școală urbană, străin de modelul brâncovenesc, suveran în plaiurile vâlcene.

Ultima comunicare din cadrul ședinței, intitulată *Identificarea zugravului picturii iconostasului bisericii Dascălu-Creața, comuna Vereștii de Jos, județul Ilfov* a fost prezentată de către Ana Dobjanschi, cercetător onorific al Muzeului Național de Artă al României. Autoarea comunicării a menționat că, la circa 20 de kilometri de București, stolnicul Grigore Palada cu soția sa Maria și copiii lor, în anul 1817, ridică din temelie, pe cheltuiala lor, biserica de piatră cu hramul Adormirea Maicii Domnului, a Sfântului Nicolae, a Sfântului Grigorie Bogoslov și a Sfântului Visarion, probabil, pe locul unei biserici mai vechi. Biserica, la acea dată, a fost pictată. În pronaos, pe peretele de vest, deasupra ușii de intrare în biserică se păstrează tabloul votiv care-l înfățișează pe ctitor împreună cu familia sa. Stolnicul Grigore Palade, în calitate de ctitor, a înzestrat biserica cu un iconostas în stil neoclasic pictat de Kiril zugravul, a cărui semnătură a fost identificată pe icoana împărătească a Sfântului Grigorie Bogoslov: „1817 ian. 9 Kiril zograf”.

Ședința de după-amiază (11.50–13.10) a fost consacrată activităților ctitoricești a lui Neagoe Basarab. Ea a fost moderată de către Iuliana Dumitrașcu de la Muzeul Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate patru comunicări.

Prima i-a aparținut lui Horia Moldovan de la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ioan Minicu” din București și a fost dedicată patronajului arhitectural al lui Neagoe Basarab.

Cea de a doua comunicare, intitulată *Biserica Sfântul Gheorghe din Târgoviște, o ctitorie a lui Neagoe Basarab: între enigme istorice și interpretări arheologice* a fost prezentată de către Minodora Cărciumaru de la Complexul Național Muzeal „Curtea Domnească” din Târgoviște. Autoarea comunicării a exprimat opinia că Biserica Sfântul Gheorghe din Târgoviște este unul dintre lăcașele de cult ce nu a beneficiat de atenția istoriografică pe care ar fi meritat-o. Calitatea sa de biserică domnească, așa cum se desprinde din cunoscuta lucrare redactată de Gavril Protul, *Viața Sfântului Nifon*, rămâne încă sub o anumită umbră de incertitudine, așternută nu asupra ctitorului, Neagoe Basarab, ci mai degrabă asupra momentului când s-a decis înălțarea construcției. Cele două campanii de săpături arheologice, desfășurate la distanță de un sfert de secol, au adus descoperiri semnificative, precum identificarea, pe latura sudică a naosului, a unei încăperi subterane, asemănătoare unei tainițe, și a unei lespezi din piatră, ultima lăsând loc, prin simbolurile redade, unor interpretări de natură heraldică și istorică. Un alt aspect care îndreptățește acordarea unei atenții deosebite este pictura interioară, al cărei grad avansat de degradare împiedică descifrarea unor fragmente, precum portretul în frescă al ctitorului. În consecință, în analiza Bisericii Sfântul Gheorghe autoarea a căutat, pe cât a fost posibil, o corelare a tuturor palierelor, arheologic, istoric, heraldic, arhitectural, considerând că doar astfel se poate ridica vâlul care acoperă multe din etapele evolutive ale lăcașului menționat.

Cea de a treia comunicare, intitulată *Câteva observații legate de pietrele de mormânt din vremea lui Neagoe Basarab*, i-a aparținut Lucreției Pătrășcanu de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a observat că, la sfârșitul domniei lui Neagoe Basarab, odată cu pietrele de mormânt așezate, atunci, în gropnița de la Curtea de Argeș, se conturează o soluție iconografică nouă în plastica funerară din Țara Românească. Această soluție este prefigurată însă cu câțiva ani înainte, de prezența unora dintre elementele acestei construcții pe pietre funerare comandate de familia Craioveștilor sau pentru unii dintre aceștia.

Pisaniile de la Curtea de Argeș, o pagină aproape uitată din opera lui Neagoe Basarab și a istoriei artei românești a fost ultima comunicare din cadrul ședinței, aparținând Emanuelei Cernea, de la Muzeul Național de Artă al României. Autoarea a apreciat că cele două pisanii săpate în piatră pe fațada Mănăstirii Argeșului – care sunt prezente doar în inventarele de inscripții ale monumentelor medievale din Țările Române și, rareori, sunt privite ca argument în favoarea autenticității *Învățăturilor...* – nu au fost niciodată evaluate din perspectiva istoriei artei și a complexității mesajului lor cultural. O astfel de analiză ar pune în valoare caracterul particular al acestora și, în mod special, unicitatea „pisaniei meșterilor” care deschide nebănuite căi de acces către realitățile artistice ale epocii și, mai ales, către personalitatea și educația ctitorului acestui ansamblu monumental.

Ședința de după prânz (orele 14.10–15.30) a fost moderată de către Emanuela Cernea, șefa Secției de Artă Veche Românească a Muzeului Național de Artă al României. În cadrul acestei ședințe au fost prezentate trei comunicări.

Prima, prezentată online în limba franceză și intitulată *Le portrait du voïévode de Valachie Vlad Vintilă au Mont Athos: note sur deux dessins du peintre Dominique Papety au musée du Louvre* (*Portretul voievodului Țării Românești Vlad Vintilă la Muntele Athos: notă referitoare la două desene ale pictorului Dominique*

Papety aflate la Muzeul Luvru), i-a aparținut cercetătorului Jannic Durand de la Muzeul Luvru. Autorul comunicării a constatat faptul că Departamentul de Arte Grafice al Muzeului Luvru găzduiește o colecție remarcabilă de desene executate la Muntele Athos, în cursul anului 1846 „de către pictorul Dominique Papety (1815–1849), cu prilejul sejurului său în Grecia. Această colecție include și două imagini cu releveele unei fresce reprezentând un prinț alături de fiul său. Or, biserica mare a mănăstirii Cutlumuș de la Muntele Athos „găzduiește” portretul împăratului bizantin Ioan Tzimiskes. Împodobit cu toate însemnele imperiale bizantine, personajul era desemnat ca atare și de o inscripție menită să-i ateste identitatea. Însă la o restaurare recentă a reieșit că barba personajului, ca și numele imperial, erau în realitate, adăugiri ulterioare aplicate picturii originale. După curățarea repictărilor și impurităților lângă fostul „împărat” a ieșit la iveală și un personaj secundar, cu numele „Drăghici”. Cercetătorul grec Nikos Dionysopoulos l-a identificat în anul 2003 pe „fostul împărat” Ioan Tzimiskes cu voievodul Vlad Vintilă (1532–1535) al Țării Românești, Drăghici fiind fiul său atestat în documentele de epocă. În contextul acestei identificări, cele două desene de la Luvru ale lui Dominique Papety oferă informații prețioase referitoare la portretul voievodului român înainte de repictare și „transfigurare în împărat bizantin”, pe timpul conflictului cauzat de secularizarea averilor mănăstirești din anii de domnie a lui Alexandru Ioan Cuza (1859–1866).

Punerea în scenă a puterii domnești: Soborul de Bobotează (Țara Românească, secolul al XVI-lea) a fost a doua comunicare și i-a aparținut lui Marian Coman de la Institutul de Istorie „N. Iorga” al Academiei Române. Autorul a constatat faptul că o poruncă de numai cinci rânduri, emisă de cancelaria lui Petru cel Tânăr, în mijlocul verii (17 iulie), îl avertiza pe egumenul Bistriței să nu mai încalce drepturile mănăstirii Tismana, amintindu-i că va veni să stea dinaintea domniei la următorul sobor de Bobotează. Aceasta este singura atestare din veacul al XVI-lea a numelui uneia dintre cele mai importante sărbători de peste an a curții domnești. Soborul de Bobotează încheia sărbătorile de iarnă începute cu Crăciunul, perioadă în care cei mai importanți egumeni și boieri ai țării erau așteptați la divanul domnesc. Soboarele de Bobotează sunt documentate fie direct, prin relatări precum cea a misiunii lui Antonios Karmalikes din 1534, fie indirect, prin documentele emise de cancelaria domnească. Perioada dintre Crăciun și Bobotează era cea în care, după cum spune Franco Sivori, „toți cei mai de seamă din țară vin la curtea principelui pentru a i se închina”, atunci când, potrivit lui Paul din Alep, avea loc marea vânătoare domnească. Autorul comunicării a mai menționat faptul că el nu-și propune să reconstituie ceremoniile desfășurate cu prilejul sărbătorilor amintite, așa cum a făcut-o pentru veacurile mai târzii Sorin Iftimi (2007), ci mai degrabă să folosească Soborul de Bobotează ca o cheie de interpretare a puterii domnești. Premisa analizei este că puterea domnului asupra țării putea fi măsurată, în chipul cel mai vizibil, după numărul și importanța celor care veneau la curtea domnească la Soborul de Bobotează. Comunicarea a abordat și subiectul numeroaselor schimbări de domnie, din prima jumătate a veacului al XVI-lea, petrecute în ianuarie și început de februarie, adică, tocmai în perioada ce urma Soborului de Bobotează (nu mai puțin de 9!).

Ultima comunicare din cadrul ședinței i-a aparținut Iulianei Dumitrașcu de la Muzeul Național de Artă al României. Intitulată *Noi informații despre o ferecătură de tip casetă din epoca lui Neagoe Basarab*, comunicarea s-a concentrat pe prezentarea rezultatelor unei cercetări în arhiva de fotografii Charles Martel (1878–1922), cercetare care completează informațiile cunoscute despre tipurile de ferecături de carte din epoca lui Neagoe Basarab. Plecând de la o recent descoperită danie a domnitorului Țării Românești la Mănăstirea Ivron, autoarea a analizat începuturile unei practici care va prinde avânt în Țările Române în secolul al XVI-lea, aceea de a lega sau de a relega manuscrise bizantine în ferecături prețioase și de a le oferi în dar mănăstirilor de la Muntele Athos sau de la Muntele Sinai.

Ultima ședință a sesiunii, cea de seară (orele 15.45–17.05), a fost moderată în regim online de către Alice Isabella Sullivan de la Tufts University – Massachusetts. Asemenea ședinței de după amiază, și aici comunicările s-au concentrat asupra personalității și activităților ctitoricești ale lui Neagoe Basarab.

Prima comunicare, intitulată *Neagoe Basarab: schiță de portret* i-a aparținut lui Ovidiu Cristea de la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române. Autorul a precizat că încercarea de reconstituire a portretului lui Neagoe Basarab în comunicarea sa va porni de la două texte fundamentale elaborate la curtea acestui domn: un izvor hagiografic – *Viața Sfântului Nifon* –, respectiv o lucrare parenetică – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* –, ambele lucrări stârnind numeroase controverse. Dincolo de numeroasele polemici în jurul unor chestiuni legate de paternitatea operei, de limba de redactare, de momentul elaborării ș. a. m. d., abordarea propusă de autor ar putea atrage reproșul că portretul rezultat ar fi unul ideal, întrucât cele două lucrări au recurs la o varietate de procedee stilistice în încercarea de a construi modelul exemplar al unui suveran. O analiză mai atentă a celor două texte arată însă că eventuala obiecție nu are temei. Deși ambele lucrări au o intenție legitimatoră evidentă, niciun discurs de acest tip nu a putut face abstracție de realitățile timpului, de valorile celor cărora respectivul discurs le este adresat; un portret ideal construit din

elemente nerelevante ar eșua complet în atingerea obiectivelor propuse. Drept urmare, atât *Viața Sfântului Nifon*, cât și *Învățăturile...* pot fi privite drept „artefacte”, care au avut o strategie de elaborare foarte bine pusă la punct și care au sublimat faptele istorice ale timpului într-un discurs legitimator destinat să prezinte domnia lui Neagoe Basarab drept un nou moment întemeietor al Țării Românești. Recursul la anumite teme comune ale hagiografiei și parenezei nu a fost câtuși de puțin întâmplător, ci a vizat tocmai acei *topoi* meniți să contureze imaginea lui Neagoe Basarab ca nou David, nou Moise, nou Theodosie al II-lea și, nu în ultimul rând, nou Constantin cel Mare. Acest portret princiar pare să se suprapună cu cel conturat, în paralel, de actele de cancelarie, în care vocea domniei este foarte bine individualizată. Așa cum s-a arătat recent, orice modificare a formularisticii actelor de cancelarie a reprezentat un indicator sensibil al discursului puterii și poate constitui un instrument eficient pentru a înțelege contextul istoric în care acesta a fost elaborat, precum și felul în care Neagoe Basarab ar fi vrut să fixeze prin cuvânt și gest anumite fapte în memoria supușilor săi.

Cea de a doua comunicare cu titlul *Dramaturgia (auto)portretului la Neagoe Basarab: Învățăturile – reflexie sau conversie a puterii?* a fost prezentată de către Laura Mesina de la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii din București. Autoarea comunicării și-a pus întrebările „Cine mai este astăzi – la 500 de ani de la moarte – pentru noi Neagoe Basarab? Un principe isihast în climat post-bizantin, ajuns la conducerea unei țări nord-dunărene limitrofe imperiului otoman, la doar 59 de ani după căderea Constantinopolului? Un politolog ambițios, proiectând însă naiv și inutil o cruciadă europeană? Un negociator abil și eficient în relația cu statele și cu orașele-cetăți din teritoriile învecinate? Un domnitor crud cu adversarii săi? Un mecena generos, comanditar de opere – pentru noi, astăzi, repere incontornabile ale artei vechi? Un om de imagine, om politic fiind?” Laura Mesina a ales să caute prezența personajului istoric complex în lucrarea care îi este atribuită, *magna opera* a pareneticii ortodoxe post-bizantine, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, pe coordonatele textuale, contextuale și politice ale acesteia. Tratatul, consideră autoarea comunicării, este o *oglină* a principelui și a strategiilor domniei sale; totodată, el pare compus în acord cu portretistica vizuală (portretele votive) și cu cea de susținere a disidenței creștine (donații). Totuși, este pareneza un portret *prezentat* sau *reprezentat*? În ce relație stă cu toate sau măcar cu o parte din problemele enunțate anterior? În opinia autoarei aici sunt întrebări de istorie și studii culturale, precum și de istorie a ideilor, care trebuie tratate pe scurt, organizat, parțial căutând a răspunde într-un mod propriu, punctând *conexiunile* și *controversele* din jurul *portretului lui Neagoe Basarab în text(e) și context(e)*, cu referire la: genealogii și mutații tematice; structură, corespondențe, rupturi, fragmente, detalii; scenografii, spații, roluri și voci; pareneza ca spațiu teatral pentru politică și pentru afacerile statului.

Prototipuri pierdute de icoane din epoca lui Neagoe Basarab a fost titlul comunicării Elisabetei Negrău de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”. Autoarea a pus în discuție mai multe icoane ale Maicii Domnului cu Pruncul din Țara Românească, în care Pruncul poartă o filacteră cu inscripție. Acest tip iconografic destul de rar a evoluat în Bizanț în strânsă legătură cu cel al Glykophilousei. În Țara Românească, apar diverse variante ale celor două tipuri iconografice (Maica Domnului cu Pruncul cu filacteră și Glykophilousa). Cel mai timpuriu exemplu al icoanei cu filacteră este icoana provenită de la Govora, circa 1495–1500, păstrată într-o stare fragmentară la Muzeul de Artă din Râmnicu-Vâlcea. Tipul ei este reiterat în icoana de la Ostrov, circa 1522. Cele mai timpurii exemple păstrate ale icoanei Eleusa/Glykophilousa sunt icoana pierdută din templonul bisericii Mănăstirii Curtea de Argeș, icoana de la Șcheii Brașovului (epoca lui Neagoe Basarab?), cele din Imnul Acatist de la Snagov și Tismana și icoana de la Snagov, urmând – spre sfârșitul secolului al XVI-lea – exemplele de la Călușu, Târgoviște, Râmnicu Vâlcea și, ulterior, Ruda-Bârsești, Plătărești ș.a. Întinderea în timp a utilizării acestor prototipuri bizantine în Țara Românească (secolele XV–XVII) și diversitatea variantelor lor practicate în acest spațiu, spre deosebire de Moldova, arată că introducerea lor în repertoriul local a avut loc relativ de timpuriu (cel mai târziu în a doua parte a secolului al XV-lea), fiind asimilată în tradiția practicilor artistice valahe. Prototipurile inițiale care le-au servit ca model artiștilor valahi au venit, probabil, din arealul Tesalonicului (unde tipul Glykophilousei înflorise în secolul al XIV-lea) și cel al Cretei (unde tipul icoanei cu filacteră a fost larg practicat în secolul al XV-lea).

Ultima – cea de a patra – comunicare, intitulată *Neagoe Basarab prin portrete și donații* a fost prezentată în regim online de către moderatoarea ședinței, Alice Isabella Sullivan de la Tufts University din Massachusetts. Autoarea a subliniat faptul că, în prezentarea sa, a încercat să „detalieze” figura istorică a lui Neagoe Basarab, exprimată prin portretele și donațiile sale, în special către locurile sfinte din afara Țării Românești. Or, Neagoe Basarab ne oferă o imagine ideală a unui conducător creștin – păstrată și în *Învățăturile* sale –, care reiese din reprezentările vizuale și din interesul său de a susține creștinismul. Portretele sale de familie exprimă anumite valori, la fel ca reprezentările sale individuale. Sprijinul pe care l-a acordat în toată sfera culturală creștină răsăriteană se aliniază și ideologiei sale princiare. Pe lângă zonele din Balcani și Grecia, Neagoe a susținut mănăstirile de pe Muntele Athos și Mănăstirea Sfânta Ecaterina de la Muntele Sinai. Prin examinarea dovezilor

materiale și textuale existente, autoarea comunicării, a abordat – pe de o parte – modul în care Neagoe și-a gândit imaginea domnească, și-a selectat darurile către mănăstirile din afara Țării Românești, a cugetat la diverse aspecte ale patronajului său, ale identității voievodale, precum și ale ortodoxiei. Pe de altă parte, patronajul lui Neagoe a avut cu siguranță și efecte colaterale importante în formarea și promovarea unor forme semnificative de spiritualitate în Țara Românească, mai ales în perioada post-bizantină.

După finalul ședinței de seară, timp de aproximativ o jumătate de oră (între 17.05 și 17.30), au urmat discuții și schimburi de opinii referitoare la comunicările audiate, la expoziția *Dincolo de legendă: Neagoe Basarab* din incinta Muzeului Național de Artă al României, pentru ca, în final, să fie trase concluziile întregii sesiuni.

Prezenta cronică a fost realizată de către cercetătorii compartimentului „Artă și Arhitectură – perioada medievală” al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” pe baza rezumatelor participanților la sesiune.

Expoziția *Obiecte liturgice și poveștile lor* în colecția fotografică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, Sala „Theodor Pallady”, Biblioteca Academiei Române, 4–13 mai 2022



Expoziția este deschisă 4-13 mai 2022, între orele 9-14 la Sala de expoziții „Theodor Pallady” a Bibliotecii Academiei Române

Fig. 1. Afîșul expoziției.

tributară spațiului german, oferă un indiciu pentru gesturile politice ale istoricului de artă din timpul Primului Război Mondial. Intensa colaborare intelectuală și culturală cu Germania (participa frecvent la congrese, conferințe, expoziții, corespondența cu intelectuali și oameni de știință din spațiul germanic) a consolidat afinitățile sincere pe care istoricul de artă le-a nutrit față de cultura și știința acestei țări.

Între 4–13 mai, Sala de expoziții a Bibliotecii Academiei Române a găzduit expoziția *Obiecte liturgice și poveștile lor* în colecția fotografică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, eveniment gândit pentru a comemora personalitatea polivalentă a istoricului de artă¹, a cărui vastă cultură artistică și istorică este completată cu o biografie pe măsură.

Personalitatea sa temperamentală, contradictorie, inflexibilă – pe de o parte, și profesionalismul sever pe care s-a străduit să-l cultive, expunerile judicioase, fermitatea și spiritul polemic – pe de altă, l-au adus deseori în conflict cu intelectualii vremii.

Format în spiritul culturii germane, Alexandru Tzigara-Samurcaș urmează studii la München și Berlin, concretizate cu o specializare în muzeografie și un doctorat în filosofie (specializarea istoria artei). O călătorie de studii, similară unui veritabil Grand Tour european, din care nu au lipsit vizite în muzee de artă, cursuri la Ecole des Beaux-Arts, Ecole du Louvre, Sorbona, participarea la organizarea și catalogarea colecției muzeului Kunstgewerbe Berlin, condus de Wilhelm von Bode, au desăvârșit formarea profesională a viitorului creator de instituții.

Traectoria formativă a lui Samurcaș,

¹ Expoziția a fost organizată cu prilejul comemorării a 150 de ani de la naștere și a 70 de ani de la moartea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, 1872–1952. Manifestarea a fost însoțită de un catalog – cuprinzând reproducerile documentelor și imaginilor, provenite din colecția Cabinetului de Stampe – întocmit de curatoarea expoziției, Alina Popescu. *Obiecte liturgice și poveștile lor în colecția fotografică a lui Alexandru Tzigara-Samurcaș* [cat.], Ubik.ro, București, 2022, Introducere de Alina-Monica Popescu.

Bibliotecar al Fundației Carol I, profesor (suplinitor, mai apoi definitiv) de istoria artei la Școala de Belle Arte din București, este numit în 1906 director al Muzeului de etnografie, artă națională, artă decorativă și artă industrială, ulterior Muzeul de artă națională „Carol I”. Viziunea modernă pe care o împărtășește despre această instituție s-a transpus în respingerea ideii de muzeu „depozit”, „cimitir al artei” și în susținerea unei maniere dinamice de expunere, în care obiectul nu se rezumă la configurarea spațiului muzeal, ci trebuie angrenat într-o dinamică, pus în dialog permanent cu privitorul². O bogată activitate publicistică, extinsă pe durata unei jumătăți de veac, acoperind domenii conexe de la arta și cultura românească, la muzeografie sau arheologie, a completat activitatea de organizare instituțională desfășurată de Tzigara-Samurcaș, oferindu-i adesea prilejul teoretizării unor aspecte cu care se confrunta în demersurile instituționale.

Expoziția se oprește asupra unui moment din activitatea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, surprinzând implicarea acestuia în protecția bunurilor de artă în timpul Primului Război Mondial. Activitatea din timpul ocupației, când alege să colaboreze cu autoritățile germane, a fost puternic criticată de adversari și utilizată de aceștia pentru a-l discredita. Conceptul expozițional a mizat pe expunerea fotografiilor de obiecte liturgice realizate de-a lungul mai multor decenii, între sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Documente din timpul Primului Război Mondial și perioada imediat următoare au revelat sarcinile primite de istoricul de artă în timpul campaniilor de strângerea bunurilor de patrimoniu din România sau Transilvania și încercările diplomatice de recuperare a bunurilor confiscate de Puterile Centrale din timpul Păcii de la Trianon. Obiecte personale din colecția urmașilor lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, puse la dispoziție cu generozitate de membrii familiei, au dat o notă personală expoziției.

Decretarea mobilizării, în 1916, avea să-l determine pe Samurcaș să caute o formă de implicare adecvată, care să-i permită să-și valorifice expertiza punându-și-o la dispoziția țării și a monarhiei de care îl legau puternice sentimente de solidaritate. În această logică, solicitarea făcută Ministerului de Război de a se ocupa de „punerea în posesie și buna pază a colecțiilor de artă din muzeele și bibliotecile ținuturilor ocupate” (Cat. p. 78) este conexasă interesului său pentru patrimoniul artistic, apărând ca o prelungire a activității desfășurate pe timp de pace. Trimis în Transilvania, inventariază cu asiduitate bine-cunoscută obiectele din patrimoniul bisericilor brașovene, Muzeului Țării Bârsei și aduce la Arhivele Statului documente legate de istoria românilor găsite în arhiva orașului Brașov. În scurt timp avea să urmeze o nouă însărcinare din partea Casei Regale, de a identifica și transporta la București tezaurele mănăstirilor din Moldova și Oltenia ce trebuiau adăpostite în cazul unei invazii străine. Aduse la București, nu fără oarecare peripeții, bunurile au fost inventariate și fotografiate, operațiuni coordonate și supravegheate de istoricul de artă. Ulterior, în aceeași logică a protecției, bunurile au fost trimise la Iași, iar de aici o parte au luat drumul Rusiei de unde au fost parțial retrocedate în secolul XX.

Așa cum sugerează Robert Born în studiul despre protecția monumentelor din România în timpul Primului Război Mondial, contactele lui Samurcaș cu politica culturală și factorii de decizie de la Berlin i-au facilitat cunoașterea conceptului de „protecție a artei în timpul războiului” (*Kunstschutz*) inițiat de Berlin în



Fig. 2. Oscar Han, *Alexandru Tzigara-Samurcaș*, bronz, Muzeul Țăranului Român.

² Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească*, ed. îngrijită, studiu introductiv, cronologie bibliografie și note de C.D. Zeletin, Ed. Meridiane, București, 1987, p. 12, nota 9 (Personalitatea lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, prefață de C.D. Zeletin). A se vedea și Idem, *Muzeografie românească*, București, 1936, p. 233.

1914³. Prin urmare, nu este exclus ca acțiunile sale în vederea protejării patrimoniului artistic și arheologic în timpul războiului să împrumute idei din conceptul german de *Kunstschutz*.

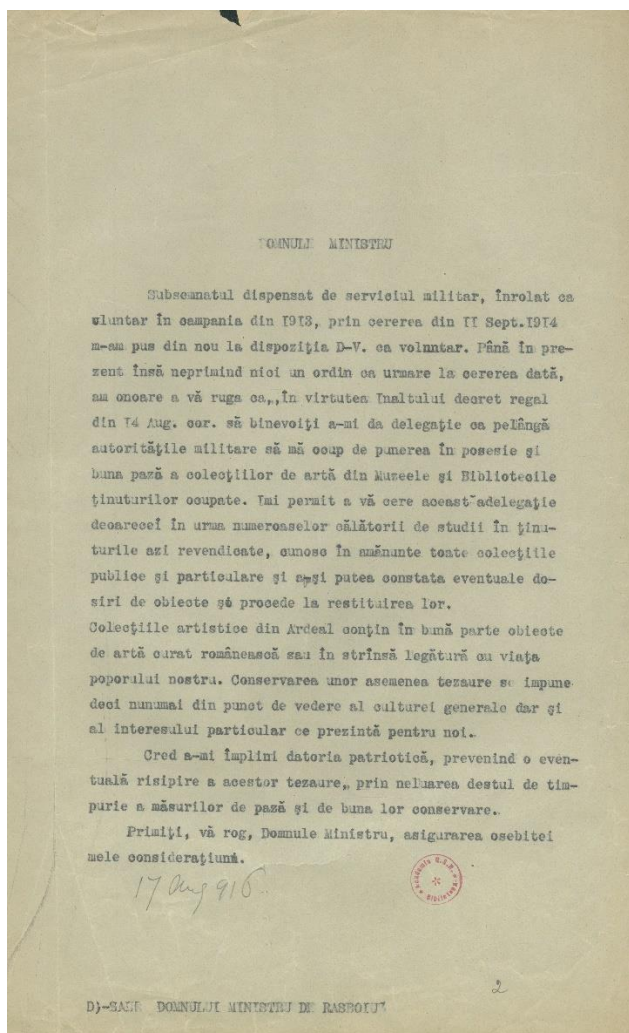


Fig. 3. Cerere de voluntariat în probleme culturale a lui Al. Tzigara-Samurçaș. 17 august 1916. Text dactilografiat în limba română. Arhiva Alexandru Tzigara-Samurçaș, XIV varia 98, doc. 2, Serviciul de Manuscrise – Carte rară, Biblioteca Academiei Române.

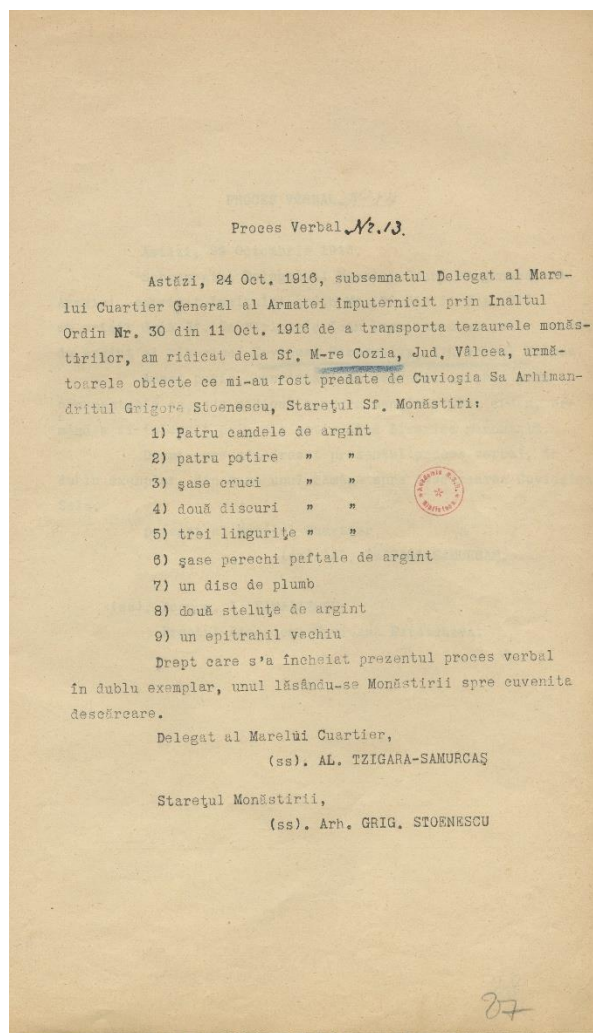


Fig. 4. Proces verbal din 14 oct 1916 al preluării de către Al. Tzigara-Samurçaș a mai multor piese de patrimoniu de la Cozia. Text dactilografiat, în limba română. Arhiva Alexandru Tzigara-Samurçaș, XIV varia 99, doc. 27, Serviciul de Manuscrise – Carte rară, Biblioteca Academiei Române.

Samurçaș își desfășoară misiunile de salvagardare a bunurilor de artă într-un context dificil, în care prevederile dreptului internațional cu privire la protecția monumentelor istorice, arhivelor și bunurilor culturale sunt tot mai desconsiderate, iar asupra patrimoniului se săvârșesc agresiuni sistematice, de amplitudini diferite, de la cel individual – militari care, în funcție de propriile interese își însușesc bunuri cu valoare patrimonială sau materială, la politicile oficiale ale unor state beligerante care, din poziția de putere a unui stat ocupant, confiscă obiecte de artă sau distrug monumente cu valoare istorico-simbolică⁴.

Cu toate că demersul expozițional se concentrează asupra reconstituirii rolului istoricului de artă în protejarea patrimoniului cultural în Primul Război Mondial, credem că expoziția poate fi „privată” și dintr-o

³ Robert Born, *Von Besatzern zu Besetzten. Kunstschutz und Archäologie in Rumänien zwischen 1916 und 1918*, în ed. Robert Born, Beate Störckuhl, „Apologeten der Vernichtung oder «Kunstschützer»? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg”, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2017, p. 223.

⁴ A se vedea pentru problematica patrimoniului în timpul Primului Război Mondial volumul coordonat de Robert Born și Beate Störckuhl (ed.), *Apologeten der Vernichtung oder «Kunstschützer»? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2017.

altă perspectivă: ca o reflecție pe marginea relației lui Alexandru Tzigara-Samurçaș cu fotografia și obiectul de artă.



Fig. 5. Anaforniță, mănăstirea Cotroceni (București), 1710, Alexandru Tzigara-Samurçaș. Aprox. 1918, 114 x 156 mm. Astăzi, în Muzeul Național de Artă. Fotografie pe hârtie albuminată după clișeu de sticlă. Proveniență: Col. Al. Tzigara-Samurçaș, B.A.R., nr. inv. 212421.



Fig. 6. Cristelniță, Biserica neagră din Brașov (jud. Brașov), 1472, Alexandru Tzigara-Samurçaș. Aprox. 1918. Fotografie pe hârtie albuminată după clișeu de sticlă. Proveniență: Col. Al. Tzigara-Samurçaș, B.A.R., nr. inv. 212505.



Fig. 7. Imagine din timpul expoziției, fotografie Ramona Caramelea.

Întâlnirea lui Samurcaș cu fotografia premerge cu mult momentul evocat în expoziție. Adolescent fiind, deprinde „meșteșugul” fotografiei și al diapozitivelor (termen utilizat de istoricul de artă) de la Jean Al. Cantacuzino în locuința acestuia, transformată într-un veritabil laborator de experimente științifice. Are prilejul să aplice cunoștințele dobândite făcând proiecții la cursul de arheologie al mentorului său, Alexandru Odobescu. Probabil, exemplul mentorului l-a convins de rolul noii tehnologii, pe care avea să o utilizeze în 1899, în cadrul cursului de estetică și istoria artei de la Școala de Belle Arte, iar mai apoi la prelegerile de istoria artei susținute sub auspiciile Fundației Universitare. Integrarea modernei și avangardistei tehnologii în prelegerile publice a contribuit, printre altele, la succesul acestora.

Cercetătorul Samurcaș atribuie fotografiei semnificații diverse: material de studiu, istoric sau etnografic, instrument cu valoare documentară. Conștient de schimbările culturale dintr-o societate tot mai aplecată spre imagine, în care progresele tehnologice fac reproducerile mai ieftine și mai accesibile, se folosește de dimensiunea mnemonică, educațională și afectivă a imaginii în multiplele ei forme (proiecție, fotografie, carte poștală, catalog) pentru a o transforma într-un instrument adecvat cunoașterii patrimoniului național și educării publicului. Inițiator al *Societății Arta românească*, înființată cu scopul de a cerceta și proteja patrimoniul românesc, Samurcaș editează sub auspiciile acesteia o serie de publicații⁵ dedicate monumentelor românești, cu numeroase imagini (desene, fotografii), mediind astfel contactul publicului cu patrimoniul artistic românesc.



Fig. 8. Alexandru Tzigara-Samurcaș examinând obiecte într-o gospodărie țărănească, probabil, în vederea achiziției pentru Muzeul de Etnografie, fotografie, col. familiei.

Amenajarea Muzeului de artă națională, preocupările științifice de muzeologie, organizarea a numeroase expoziții i-au oferit istoricului de artă prilejul să reflecteze la relația cercetătorului cu obiectul de artă și i-au structurat metodele de cercetare a acestuia din urmă. Astfel, consideră demersul expozițional incomplet fără cel științific, în cadrul căruia obiectele de artă sunt analizate și cercetate. Angrenarea obiectului într-un demers științific răspundea,

⁵ *Alexandru Tzigara-Samurcaș 1872–1952, Biobibliografie*, vol. I, Constanța Ex Ponto, 2004, p. XLIV–XLV. Din inițiativa societății a văzut lumina tiparului „o serie de caiete în format folio în care se redau principale monumente ale țării în reproduceri de 17–13 cm, însoțite de lămuririle cuvenite.” S-au publicat lucrări dedicate Bisericii Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeș, Cozia, Hurez, Bălinești, Bârnova și ale Paraclisului Mitropoliei din București. Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Memorii I*, 1872–1910, ed. critică de Ioan Șerb și Florica Șerb, pref. Dan Grigorescu, editura „Grai și suflet – Cultura națională”, București, 1991, p. 223, 263.

în opinia istoricului de artă, unei nevoi de cunoaștere, dar venea și ca o consecință a funcției cultural-politice a acestuia. În această ordine de idei, considera obiectul cu valoare artistico-istorică „esența unei națiuni”⁶, „mărturie” a originii, istoriei sau continuității poporului român, ce are „[...] față de cuvinte, marele avantaj al evidenței necontestatei lor vechimi, făurirea obiectului precedând cu mult denumirea lui”⁷.

In extenso, imaginile obiectelor, indiferent de tehnica întrebuințată pentru obținerea lor, puteau fi supuse unor demersuri de cunoaștere similare obiectului propriu-zis. În momente nesigure politic, când pericolul distrugerii sau al strămutării din locurile de origine planează asupra bunurilor artistice, Samurcaș recurge la fotografie(re) ca formă primară de salvagardare, dacă nu a obiectului, cel puțin a informației pe care acesta o transmite.

Ramona Caramelea

Colocviul *Durată românească. Libertate și conștiință*, Mănăstirea Putna, 20–24 august 2022

În perioada 20–24 august 2022, la Mănăstirea Putna s-a desfășurat a XVI-a ediție a colocviului Fundației „Credință și Creație. Acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga – Maica Benedicta”, o manifestare culturală de prestigiu, inițiată în anul 2007 de academicianul Dan Hăulică, care reunește an de an importanți oameni de cultură, creatori și cercetători în domeniile literatură, filosofie, istorie, artă, arhitectură și istoria artei, din România, nordul Bucovinei (Ucraina), Basarabia (Republica Moldova), dar și din diaspora occidentală.

Tema din acest an, *Durată românească. Libertate și conștiință*, a fost inspirată de expoziția cu același titlu, organizată de criticul de artă Oliv Mircea, în sala de expoziții a Centrului Cultural „Mitropolit Iacob Putneanul” de la Mănăstirea Putna, cu ocazia celebrării memoriei criticului de artă Dan Hăulică (1932–2014), la 90 de ani de la naștere. Reunind remarcabile lucrări din colecția doctorului Sorin Costina, semnate de unii dintre cei mai importanți reprezentanți ai artei românești din a doua jumătate a secolului XX: Paul Neagu, Horia Bernea, Paul Gherasim, Sorin Dumitrescu, Constantin Flondor, Ion Nicodim, Marin Gherasim, Vasile Gorduz, Silvia Radu, Gheorghe Berindei, Horea Paștina, Cristian Paraschiv, Mihai Sârbulescu, Ion Dumitriu ș.a., expoziția, deschisă în luna mai a anului 2022, a constituit reperul vizual și spiritual în jurul căruia s-au adunat la această ediție amintiri, idei și concluzii despre parcursul culturii românești în istorie, exprimate de personalități ale lumii academice și artistice, pe durata a patru zile intense de comunicări, dezbateri și evocări.

Programul conferinței, alcătuit ca de fiecare dată de neobosita realizatoare de radio Teodora Stanciu, organizatoarea evenimentului, împreună cu rectorii din acest an ai colocviului, prof. univ. Lucia Cifor și prof. univ. Mihai Șleahțișchi, a reunit douăzeci și trei de comunicări științifice, o masă rotundă cu tema *Evocare Dan Hăulică, 90 de ani de la naștere*, vernisajul expoziției cu lucrări din colecția dr. Sorin Costina, lansarea numărului 13/2020 al *Caietelor de la Putna*, prezentări de carte și vizionări de filme și documentare. Între conferențiarii celei de-a XVI-a ediții s-au numărat: acad. Ion Pop (Cluj-Napoca), acad. Ștefan Afloroaei (Iași), acad. Mircea Dumitrescu (București), acad. Alexandrina Cernov (Cernăuți), prof. univ. Lucia Cifor (Iași), prof. univ. Virgil Ciomoș (Cluj-Napoca), prof. univ. Eugen Munteanu (Iași), prof. univ. Dan Mohanu (București), prof. univ. Adrian Lesenciuc (Brașov), prof. univ. Gheorghiță Geană (București), prof. univ. Doina Modola (Cluj-Napoca), prof. univ. Mircea A. Diaconu (Suceava), prof. univ. Mihai Șleahțișchi (Chișinău), prof. univ.

FUNDAȚIA „CREDINȚĂ ȘI CREAȚIE.
ACAD. ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA – MAICA BENEDICTA”



Colocviu XVI
**DURATĂ ROMÂNEASCĂ.
LIBERTATE ȘI CONȘTIINȚĂ**

Comunicări:
acad. Ștefan Afloroaei, acad. Ion Pop, acad. Alexandrina Cernov, acad. Mircea Dumitrescu,
prof. univ. Lucia Cifor, prof. univ. Virgil Ciomoș, prof. univ. Maria Șleahțișchi, prof. univ. Eugen Munteanu,
prof. univ. Mihai Șleahțișchi, prof. univ. Gheorghiță Geană, prof. univ. Mircea A. Diaconu, prof. univ. Doina Modola,
prof. univ. Constantin Flondor, prof. univ. Horea Paștina, prof. univ. Dacian Andoni, prof. univ. Adrian Lesenciuc,
prof. univ. Dan Mohanu, prof. univ. Adrian Silvan Ionescu, producător film Lisandra Hăulică,
scriitor Adrian Alui Gheorghe, pictor Tudor Zbârnea, Constantin Chiriac, critic de artă Oliv Mircea,
conf. univ. Cristina Paladian, conf. univ. George Enache, lect. univ. Cristina-Ioana Dima, lect. univ. Mihai Gherman,
cercet. št. Cristina Cojocaru, cercet. št. George Neagoe, regizor de film Cristina Chirvasie,
pictor Constantin Ritvoiu, arhitect Alexandra Mihailciuc, protosinghel Hrisostom Ciucu.

21–24 august 2022
Centrul cultural „Mitropolit Iacob Putneanul”
Mănăstirea Putna

⁶ Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Scrieri despre arta românească...*, p. 8 (Prefață de C.D. Zeletin).

⁷ *Ibidem*, p. 7.

Maria Șleahțițchi (Chișinău), conf. univ. George Enache (Galați), conf. univ. Cristina Paladian (Cernăuți), lect. univ. Marin Gherman (Cernăuți), cercet. șt. George Neagoe (București), cercet. șt. Cristina Cojocaru (București), scriitorul Adrian Alui Gheorghe (Piatra-Neamț), pictorul Tudor Zbârnea (Chișinău), arhitecta Alexandra Mihailciuc (București) și pr. protosinghel Hrisostom Ciuciu (Mănăstirea Putna).





Dintre acestea, prin prisma istoricului de artă, am remarcat în mod deosebit comunicările susținute de: prof. univ. Virgil Ciomoș, profesor doctor abilitat asociat la Facultatea de Istorie și Filosofie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, care a prezentat un eseu despre *Libertate, virtute, păcat*; prof. univ. Dan Mohanu, de la Departamentul Conservare-Restaurare al Universității Naționale de Arte din București, care a abordat tema *Durata ca restaurare / restaurarea ca durată*; prof. univ. Lucia Cifor, de la Facultatea de Litere din cadrul Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, ce a vorbit despre *Aspecte ale deontologiei culturii la Eugeniu Coșeriu*; George Neagoe, cercetător științific la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române din București, care a discutat aspecte legate de *Libertate și conștiință la Vladimir Streinu*; conf. univ. George Enache, de la Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, cu o cercetare despre *Sandu Tudor, creștinism și libertate*; scriitorul Adrian Lesenciuc, profesor universitar la Academia Forțelor Aeriene „Henri Coandă” din Brașov, care a expus o nouă perspectivă referitoare la *Școala Ardeleană ortodoxă*; prof. univ. Eugen Munteanu de la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, cu o pledoarie despre *Declinul idealului educațional umanist și limitarea libertăților individuale ale persoanei* și, nu în ultimul rând, părintele protosinghel Hrisostom Ciuciu din obștea Mănăstirii Putna, care a formulat o profundă reflecție despre *Libertatea în duh*.

În cadrul mesei rotunde dedicate memoriei acad. Dan Hăulică, organizată în a doua zi a manifestării de la Putna, au luat cuvântul starețul Mănăstirii Putna, părintele arhimandrit Melchisedec Velnic, părintele protosinghel Dosoftei Dijmărescu, acad. Ion Pop, pictorul prof. univ. dr. Horea Paștina, prof. univ. dr. Adrian-Silvan Ionescu, prof. univ. Gheorghiță Geană, pictorul restaurator Constantin Ritivoiu, acad. Mircia Dumitrescu, scriitorul Adrian Alui Gheorghe, producătoarea de film Lissandra Hăulică, fiica celui evocat, avocata Lucia Cherecheș, cercetătoarea Delia Voicu, jurnalista Oana Enăchescu, și organizatoarea coloctivului, realizatoarea de radio, Teodora Stanciu. În încheiere a fost proiectat filmul *In memoriam Dan Hăulică*, realizat de pictorul prof. univ. Dacian Andoni.

Din colectivul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române au participat la eveniment prof. univ. dr. c. s. gr. I Adrian-Silvan Ionescu, directorul institutului, și c. s., lect. univ. dr. Cristina Cojocar.

Intervenția istoricului de artă Adrian-Silvan Ionescu în cadrul mesei rotunde s-a concretizat într-o emoționantă evocare a relației personale pe care a avut-o cu criticul de artă Dan Hăulică încă din perioada copilăriei și adolescenței sale, când acesta frecventa casa tatălui său, arhitectul și graficianul Silvan Ionescu. Ulterior, după cum a mărturisit Adrian-Silvan Ionescu, Dan Hăulică i-a fost mulți ani protector și model, atât în cele ale scrisului, cât și în ceea ce privește vestimentația și atitudinea elegantă, pe care tânărul istoric de artă încerca să le emuleze.

Comunicarea Cristinei Cojocar, intitulată „*Spre un stil românesc în pictura noastră bisericească*”, a fost susținută în prima secțiune a conferinței și a urmărit problema definirii unui stil național în pictura religioasă din România, începând cu primii ani ai secolului al XX-lea și continuând până în perioada contemporană,

marcată de edificarea și decorarea Catedralei Naționale. Subiectul prezentării a pus în lumină conceptele cheie ale temei colocviului, libertatea de expresie și de creație artistică, respectiv conștiința valorii și a identității naționale, într-un parcurs cronologic, care a urmărit utilizarea elementelor decorative inspirate din cusăturile, țesăturile și ciopliturile populare românești în pictura bisericească din țara noastră, pe durata a peste un secol. Pornind de la articolul lui Apcar Baltazar „Spre un stil românesc”, publicat în *Viața Românească* din noiembrie 1908, ca răspuns polemic la proiecțiile și aprecierile pe care ieromonahul Elie Miron Cristea, viitorul Patriarh al României, le făcuse în lucrarea *Iconografia și întocmirile din internul bisericei răsăritene*, tipărită în 1905 la Sibiu, despre folosirea motivelor populare românești în cadrul artei bisericești, autoarea propune o prezentare contextualizată a celor mai importanți artiști care au inserat în decorația eclezială elemente caracteristice specificului național. Începând cu noua pictură murală a Bisericii Episcopale din Curtea de Argeș, realizată în stil neo-bizantin de echipa condusă Jean Jules Antoine Lecomte du Noüy, în cadrul restaurării monumentului, desfășurată între 1875 și 1886, și continuând cu Ștefan Luchian, Constantin Pascaly și Constantin Artachino (Biserica *Sfântul Alexandru* din Alexandria, 1898), părintele Vasile Damian (Biserica *Sfântul Ștefan* – „Cuibul cu barză” din București, 1898; Biserica *Sfinții Voievozi* – Grivița din București, 1903), Octavian Smigelschi (Catedrala Mitropolitană din Sibiu, pictura cupolei și a iconostasului, 1903–1904), Nicolae Tonitza (Biserica *Sfinții Ierarhi Alexandru și Nicolae* din Netezești-Nuci, jud. Ilfov, 1913–1914; Biserica Schitului Durău, 1935–1937), Nina Arbore (Biserica *Sfinții Împărați Constantin și Elena* din Constanța, 1936–1937; Catedrala din Hunedoara, 1940–1947), Olga Greceanu (Biserica Mănăstirii Antim din București, 1949), Ghiță Popescu și Niculina Dona (Catedrala din Galați, 1957) sau Costin Ioanid (Biserica Mavrogheni din București, 1972–1973; Biserica Ceauș Radu din București, 1982), comunicarea a avut ca punct final discutarea specificului românesc al decorației în mozaic realizată în ultimii ani de pictorul Daniel Codrescu pentru Catedrala Mântuirii Neamului.

În spiritul tradiției instituite chiar de inițiatorul colocviilor de la Putna, acad. Dan Hăulică, suita prezentărilor și discuțiile aferente, începute în zorii zilei, s-au prelungit de fiecare dată până târziu în noapte, încheindu-se în spirit colegial și de fraternitate creștină în jurul meselor rafinate, oferite cu dărnicie și bună chibzuință de obștea mănăstirii. În acest context, atmosfera plină de entuziasm, căldură sufletească și profunzime spirituală a evenimentului de la Putna, reunește an de an vechii colaboratori cu noi și noi prieteni ai Fundației Credință și Creație, prilejuind întâlniri pline de sens, legături intelectuale prolfice, dialoguri și dezbateri ziditoare. Ca în fiecare an, comunicările și discuțiile desfășurate în cadrul colocviului urmează să fie publicate în următorul număr al revistei *Caietele de la Putna*, editată de editura Nicodim Caligraful, prin strădania cuvioșilor părinți ai Mănăstirii Putna, care își împlinesc și în acest mod misiunea de focar al culturii și credinței ortodoxe în Bucovina.

Cristina Cojocaru

Expoziția Cela Neamțu, *Desene din spatele firelor*, Biblioteca Academiei Române, București, 29 iunie – 15 iulie 2022

Expoziția a fost prilejuită de donația reputatei artiste către Biblioteca Academiei Române: treizeci de desene și o tapiserie au intrat în custodia și grija acestei instituții de prestigiu. Titlul expoziției (fig. 1) nu implică o metaforă, ci explică, *ad litteram*, conținutul expoziției, care este axată pe cartoanele și proiectele de tapiserie ale artistei Cela Neamțu (fig. 2).

Născută pe 16 iulie 1941 în satul Piciorul Lupului, comuna Ciurea, din județul Iași, Cela Neamțu a purtat mereu amprenta unui mitic spațiu moldovenesc, care i-a asigurat solide rădăcini în arta textilă tradițională și i-a hrănit opera cu străluciri de basm (Ion Frunzetti o numea „țesător de spații lirice” din ținuturi de legendă), cu inflexiuni bizantine medievale, dar și cu o vocație a atemporalității. Un eveniment dramatic din copilărie i-a marcat existența: în 1944, în timpul războiului, trenul în care familia artistei se retrăgea din calea frontului a fost bombardat, micuța Cela Maria pierzând o soră și rămânând cu o dizabilitate locomotorie. Astfel, constrângerile unei vieți statice, desfășurată în interior, nu a reprezentat frângerea unui destin, ci contextul unei extraordinare prolificități (într-o artă care necesită mult timp, răbdare, precizie), și prilejul unei permanente introspecții și meditații. Tot în acest context, artista găsea și una dintre temele sale preferate, devenită „semnătură” a operei sale: fereastra – cu toate straturile de sensuri și metafore pe care le implică acest simbol. Sensul acestei priviri, din interior către exterior, i-a conferit poziția de observator curios, detașat, al lumii, poziție din care Cela Neamțu și-a țesut întreaga operă. Demonstrând de copil abilitățile artistice, ajungea



Fig. 1. Afișul expoziției pe care figurează tapiseria *Crâng* (2015).



Fig. 2. Imagine din expoziție. În centru: tapiseria *Fereastră pentru Costin* (2015–2018, lână, tehnică mixtă: broderie, haute-lisse, colaj textil).

în 1960 să studieze la Institutul Nicolae Grigorescu de la București, inițial pictură și apoi tapiserie haute-lisse, domeniu în care și-a găsit adevărata vocație. În 1966 absolvise institutul și debuta cu o expoziție la galeria „Orizont”, iar în 1970 devenea membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Au urmat mai bine de cinci decenii de

expoziții, în toată țara și în străinătate (Utrecht, New York, Washington, Düsseldorf, Roma, Seul, Așkelon, Perth, Valparaiso, etc.), prezența constantă la cele mai importante manifestări internaționale în artele decorative (Bienala Internațională de Tapiserie de la Laussane, Trienala Internațională de Tapiserie de la Łódź, Erfurt, Szombathely, Tournai, etc.), și numeroase premii (Medalia de aur pentru tapiserie acordată la Salonul Societății Artiștilor Francezi de la Grand Palais Paris, 2006; premii UAP; premii ale Ministerului Culturii; Ordinul Național Serviciul Credincios în grad de comandor pentru realizări artistice în 2000; Premiul „Ion Andreescu” al Academiei Române pentru întreaga creație 2011, etc.). Caracterizată de un adevărat cult al muncii, de consecvență în afirmarea unui stil personal unitar, Cela Neamțu a creat peste 200 de tapiserii, de la miniaturi la dimensiuni foarte mari (de 15–20 mp), rămânând constant în zona excelenței artistice.

Motivele sale preferate, având valoare arhetipală – fereastra, pasărea, arcada, torsada bizantină, raza de lumină, grădina, altarul, frânghia, etc. – au fost mereu aprofundate simbolic și re-explorate decorativ, în serii tematice de lucrări: *Ferestre (pentru Ierihon, pentru Voroneț, pentru Dunăre, pentru fiul meu, etc.)*, *Altare*, *Păsări*, *Crânguri*, *Arheologii*, *Umbrăe Parvae*, *Hrisoave*, *Armonii*, *Lucruri dedicate jocului*, *Reflexe*, *Florile cerului*, *Catedrale*, *Frânghiere*, *Medievale*, *Transparențe*, etc. Dacă în motivele decorative arhitecturale – interpretări imaginative ale unor elemente antice sau medievale – remarcăm simplitatea și rigurozitatea clasică, motivele avimorfe și fitomorfe sunt marcate de lirism, candoare, spontaneitate a desenului. Trăsătură evidentă în opera Celei Neamțu este sentimentul sacralității (inedit în artele textile contemporane), impregnat atât la nivel de repertoriu de motive, cât și de compoziție, de sens. Dimensiunea spirituală a ferestrelor, tema religioasă abordată prin împrumutul de elemente din frescele bisericești (seria cu sfinți și îngeri pentru Ierihon, pentru Voroneț, etc.), tema paradisiacă a păsării, a luminii, decorativismul comun cu icoana bizantină... sunt tot atâtea manifestări ale unui crez artistic profund moral și pozitiv, al unei înțelepciuni asumate, al unei aspirații spre serenitate. Compozițiile sale denotă monumentalitate, calm, stabilitate (asigurată de simetrie), simț al armoniei – obținute în urma unui proces asiduu de căutare a echilibrului, susținut și de cromatica fină, savantă. Cela Neamțu uzează de nuanțe pământii, naturale (brunuri, ocru, etc.), în complementaritate cu albastrul puternic, celest. Fiecare porțiune de tapiserie este o mică simfonie de nuanțe, o picturalitate redată în dificile tehnici textile. O soluție decorativă recurentă este folosirea degradeurilor, realizate fie în război vertical, fie în broderie, ce asigură ritmuri tonale rafinate, vibrează suprafețele mari și ordonează compoziția.

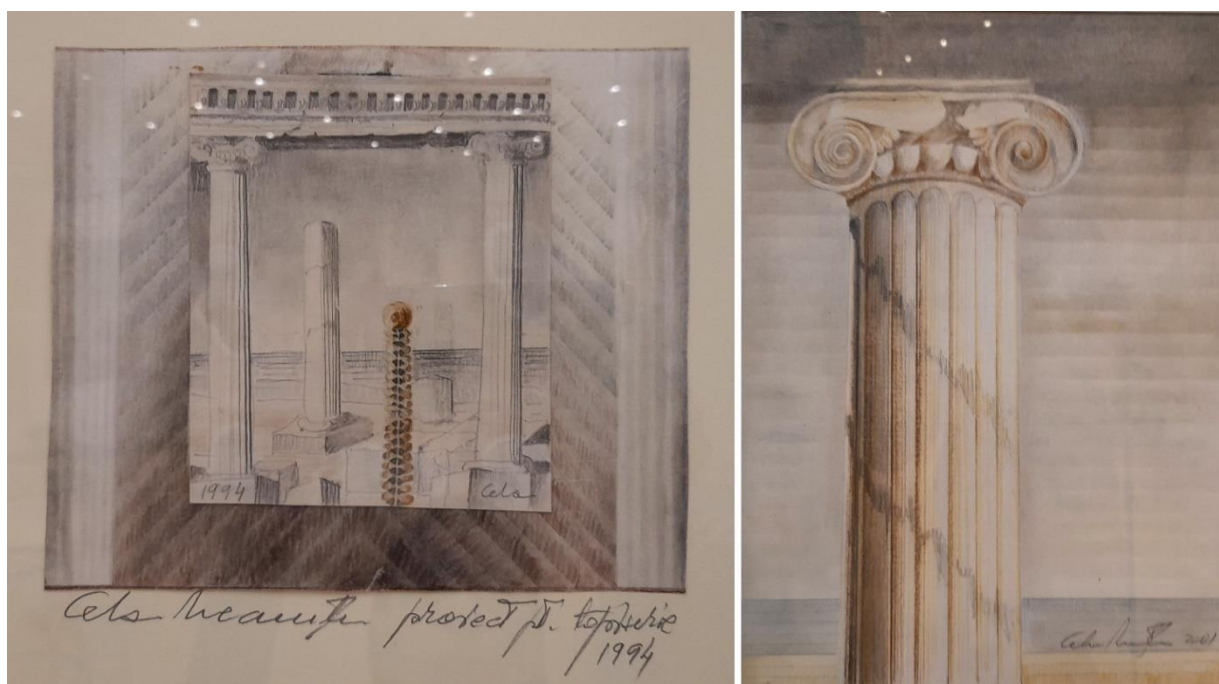


Fig. 3. Proiecte de tapiserii din seria *Arheologii* (1994, 2001, desen colorat).

Numele artistei este bine-cunoscut mediului artistic și publicului, pentru o artă, paradoxal, cvasi-misterioasă. Din acest punct de vedere nu poate fi decât binevenită o expoziție care să edifice măcar o parte din procesul realizării unei tapiserii. Punctul de plecare sunt proiectele de tapiserii – desene colorate (creion, pastel, acuarelă, etc.) de mici dimensiuni, în care Cela Neamțu stabilea compoziția și cromatica lucrării. În tapiserie, proiectul este spațiul căutărilor și încercărilor, având în vedere că lucrarea, odată țesută, nu mai poate

suferi reveniri. Expoziția de la Biblioteca Academiei Române a expus numeroase proiecte ale unor tapiserii consacrate: proiectul tapiseriei *Crâng* (2015, fig. 1), care se află astăzi într-o colecție privată; seria *Arheologiilor* (1994, 2001, fig. 3), compoziții din elemente arhitecturale antichizante, inventate, suprapuse în jocuri de transparențe – operele finite sunt la Centrul de Presă de la Neptun; proiectul tapiseriei *Sfat în crâng* (1974, materializat în 1980); proiect din seria *Ferestrele cerului*; proiecte pentru *Hrisoave* (1973, 1988); *Fereastra străbună* (1984) – singura, dintre toate ferestrele Celei Neamțu, care e privită din exterior: este fereastra căsuței bucovinene a străbunicului, care a prilejuit o tapiserie (1985) cu măiestre vibrații cromatice, asemănătoare unei ilustrații în acuarelă. Tapiseria este expusă la Ambasada României de la Bonn. Amintim și de proiectul instalației *Zestrea miresei*: în 1983 Cela Neamțu era admisă la Bienala de la Lausanne cu o instalație formată dintr-o căruță foarte veche (sec. XVIII, de la Muzeul de Etnografie Florești-Stoenești) acoperită cu 12 tapiserii originale (numărul 12, biblic, a fost ales de artistă pentru rolul apotropaic). Neputând muta obiectul de patrimoniu, a optat pentru soluția realizării unei replici în miniatură a lucrării: carul reprodus la scară, umplut cu miniaturi textile. Proiectul *Ferestrele Iașului*, evocând cele 40 de biserici ale capitalei Moldovei, nu s-a materializat. (Elemente din acest proiect au fost transpuse în lucrarea *Altar pentru părinții mei*, expusă în 1997 la New York și Washington, rămasă la Ambasada României în SUA.)

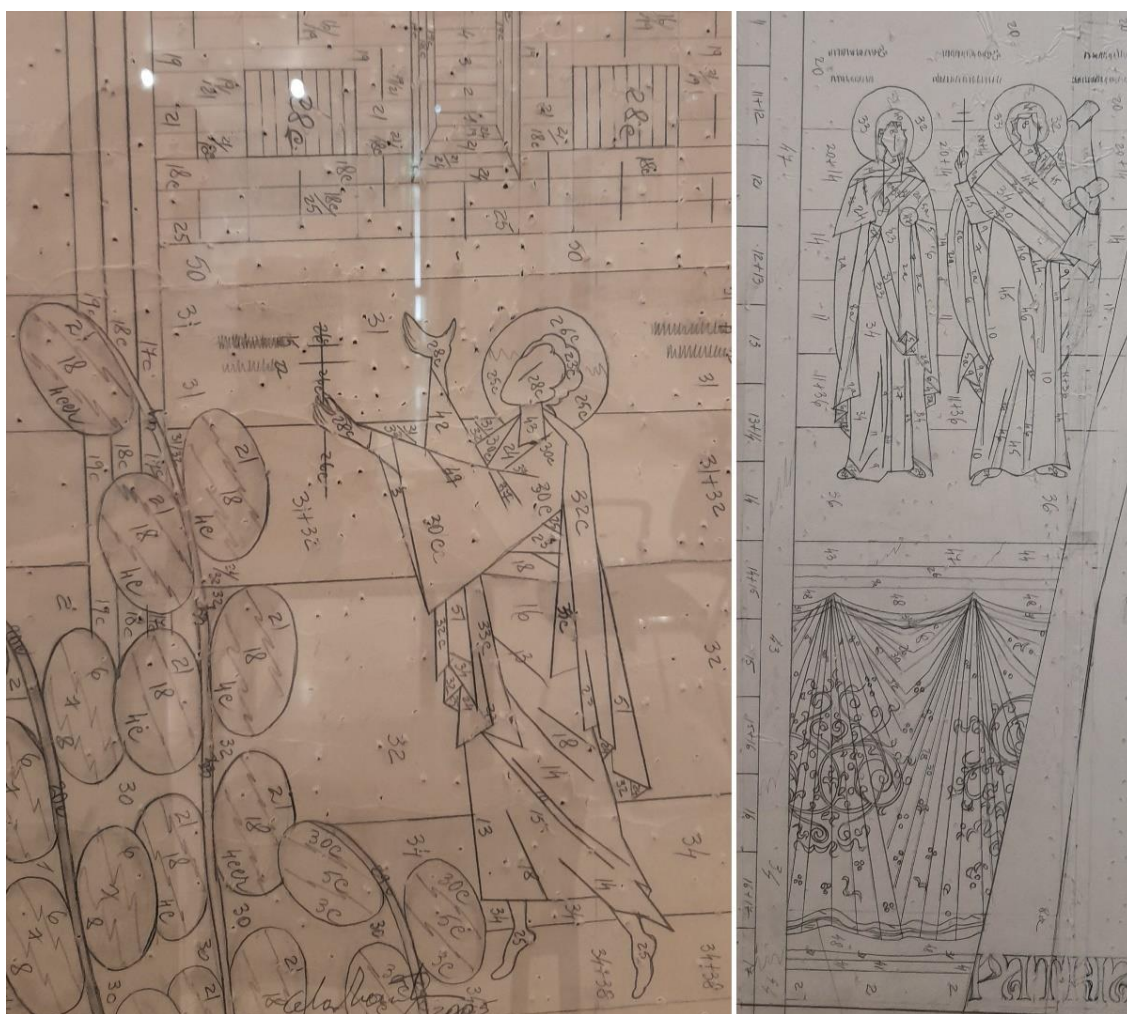


Fig. 4. Detalii cartoane de tapiserii (desen).

Desenele din spatele firelor sunt, în fapt, cartoanele de tapiserie: după proiect, urmează desenarea pe hârtie de mari dimensiuni a conturilor compoziției, în mărime 1:1. Suprafețele dintre contururi sunt numerotate, fiecare număr indicând o nuanță a firului de lână. Cartoanele cifrate se fixează (prin coasere – de aceea sunt înțepate pe toată suprafața) în spatele firelor de urzeală, astfel încât băteala să urmărească formele indicate de desen. Această precizie este impusă de tehnica tapiseriei, dar și pentru că țeserea propriu-zisă este adesea delegată de artist (parțial sau total) unor asistenți tehnici – țesătoare, care nu pot lucra decât în condițiile unor indicații exacte. Cartoanele de tapiserii expuse în Sala Theodor Pallady au fost donate Bibliotecii

Academiei: cartonul de 190 x 320 cm al tapiseriei *Crâng* (2015), cartoane din seriile religioase (*Ferestre pentru Ierihon* 2004, etc. Fig. 4), nouă cartoane din seria *Păsări* (fig. 5), cartoane de *Ferestre, Arcade*, etc.

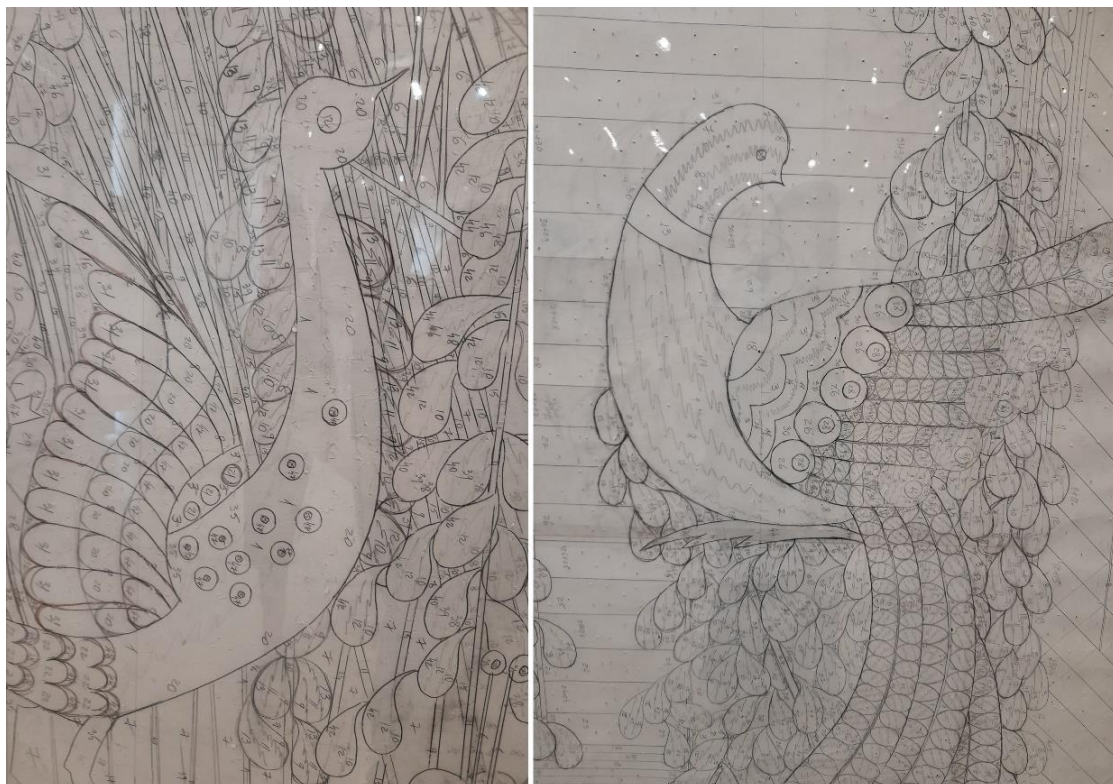


Fig. 5. Detalii cartoane de tapiserii (desen).



Fig. 6. *Arcada cerului*, tapiserie (2011; lână, haute-lisse).

Tapiseriile prezente în expoziție sunt din colecția autoarei: o fereastră îngustă, parte din tripticul *Crâng de Călinești* (2015; lână, tehnică haute-lisse); tapiseria *Arcada cerului* (2011; lână, tehnică haute-lisse. Fig. 6) – donată de artistă Academiei Române, cu această ocazie; *Duet* (2020, lână, tehnică haute-lisse. Fig. 7), prezentând o compoziție cu două păsări încadrate de o arcadă. Toate păsările Celei Neamțu sunt stilizate, fanteziste, aducând, poate, doar cu păunul. Sunt păsări terestre, păsări din Grădina Raiului, zâne transfigurate, creaturi fabuloase, care, la fel ca în cultura populară românească, sunt purtătoare de valențe protectoare, pozitive. Pentru artistul tapiser sunt prilej de desfătare decorativă, iar Cela Neamțu le găsește sursa în memoria copilăriei, când, de pe prispa casei părintești, admira împăunații curcani, peștii bibilici, precum și celelalte păsări cu penajul lor colorat. Așa cum singură declara artista, spațiul natal i-a fost permanent izvor, iar cu păsările magice s-a identificat, punând pe seama aripilor ei (invizibile) păstrarea intactă a entuziasmului creator. Mărturii ale dragostei ei pentru păsări sunt, în expoziție, și lucrări de grafică de mici dimensiuni (2013–2014), dar și desene pe suport textil (1983). Tapiseriile *Umbrae Parvae X* (2018. Fig. 8) și *Fereastră pentru Costin* (2015–2018. Fig. 2) sunt exemple ale tehnicii originale dezvoltată de Cela Neamțu: este vorba de broderia numită de autoare „punctul de Putna”. Cu ale sale vestigii ale broderiei medievale, Putna a fost locul a două revelații esențiale pentru artistă: prima, la începutul studenției, când a realizat că trebuie să urmeze calea artelor textile, nu a picturii; și a doua, în anii '80, când, pregătindu-se pentru participarea

la a XIII-a ediție a Bienalei de tapiserie de la Lausanne, și căutând o soluție inovativă, s-a inspirat, în muzeul mănăstirii, dintr-o tehnică a broderiei bizantine cu mătase și fir metalic. Supradimensionând-o, adaptând-o la lână, găsiu-și instrumente (fir și ac pentru mindire), a creat o tehnică plastică nouă. Anul 1987 a constituit un punct important în carieră, participând la Lausanne cu tapiseria *Ferestre pentru fiul meu*, unde a introdus inovația sa. Multe din tapiseriile care au urmat au fost realizate într-o interesantă tehnică mixtă: colaj textil, desen pe suport textil, țesătură haute-lisse și broderie în punct de Putna. Astfel este realizată și această a zecea lucrare din seria „adumbririlor mărunte” (în sensul de umbre fine, delicate), serie inițiată în anul 2000. Tapiseria *Fereastră pentru Costin* reia motivul razei de lumină, într-o compoziție abstractă: fascicolul alb traversează fondul amplu - tratat doar în tehnica punctului de Putna, și fereastra centrală, haute-lisse, bordată de torsada bizantină. Efectul de transparență, redat în tapiserie, este încă unul din elementele tipice ale artistei, dovadă a virtuozității stăpânirii tehnicii.



Fig. 7. *Duet*, tapiserie, lână, haute-lisse (2020).



Fig. 8. *Umbrae Parvae X*, tapiserie (2018, lână, tehnică mixtă: desen pe pânză de sac, haute-lisse, broderie, colaj).

Expoziția de la BAR, deși restrânsă, a avut relevanța unei retrospecției, etalând multe desene și cinci tapiserii emblematice pentru temele artistei, și ne-a permis o trecere prin întreaga operă, ce a crescut pe doi piloni solizi – cel al vechii tradiții a tapiseriei și cel al viziunii inovative contemporane, de-a lungul unei cariere lungi și prodigioase, care i-a consacrat Celei Neamțu un loc preeminent în tapiseria românească.

Raluca Partenie

Expoziția *Costumul popular – simbol al identității naționale*, București, Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”, 24 iunie – 30 septembrie 2022

Vineri, 24 iunie 2022, Muzeul Militar Național a vernisat o expoziție inedită pentru profilul său – o expoziție de port tradițional românesc, cu obiecte din patrimoniul muzeului. Curatorii – Raluca-Anca Ionescu și Luminița-Nicoleta Iordache, muzeografi ai instituției gazdă – au scos la lumină din depozite, pentru prima dată, cămăși, fote, brâie, ș.a. care au aparținut fie unor eroi ai României, fie unor membri ai Familiei Regale. Deschiderea expoziției a avut loc în ziua când calendarul creștin serbează Nașterea Sf. Ioan Botezătorul, în calendarul popular românesc sunt Sânzienele (Drăgaicele), iar calendarul recent urban a impus Ziua Internațională a Iei – o sărbătoare tot mai cunoscută, puternic reprezentată în mediul online. Demersul de la muzeul care poartă numele Regelui Ferdinand Întregitorul s-a integrat în seria de evenimente dedicate cămășii românești, cu exponate extrem de interesante, atât din punct de vedere istoric, artistic, dar și ca semnificație identitară.

Expoziția a adus, în holul central al instituției, frumusețea artei decorative a textilelor românești, strălucirea garderobei regale, dar și emoția evocării unor eroi într-un mod inedit – prin prisma unor obiecte personale. Medalia Virtutea Militară de război, Crucea Comemorativă a războiului, medalia Victoria stau lângă delicate podoabe textile feminine: costum tradițional din sudul Transilvaniei (cu cămașă cu fodor și șire, ilic și catrințe brodate cu fir metalic – fig. 1), față de pernă brodată, brâu cu flori, fluturi și pești din mărgelă, toate aparținând Mariei Manciu, eroina de la Olt, cea care a arătat calea armatei române în septembrie 1916 pentru a trece Oltul, spre pozițiile inamice, prima femeie decorată cu Virtutea Militară de război. Ulterior, în spital la

Iași, a cunoscut-o pe Ecaterina Teodoroiu, Regina Maria și pe sublocotenentul Camil Petrescu, care i-a imortalizat numele în romanul său, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Amintim și alte obiecte din expoziție: o superbă cămașă bărbătească din Vrancea (Vidra), cu model tipic zonei, brodată exclusiv cu fir metalic argintiu; două batiste frumoase – una cu motive geometrice în cele trei culori ale drapelului și una brodată cu arnici negru (ață de bumbac) și fluturi (paiete metalice); ștergar, brâie – toate specificei zonei Vrancei și aparținând membrilor grupului de rezistență din 1916–1917, condus de Vasile Chilian (fig. 2).

Publicul a avut ocazia să vadă și elemente de costum care au aparținut eroinei Ecaterinei Teodoroiu (fig. 3), din colecția „Obiecte probatorii” a muzeului, obiecte specifice nordului Olteniei: un ștergar, o poală bogată (cu flori negre și accente din mărgelile colorate – model mai adesea întâlnit în Vâlcea) și o cămașă din pânză subțire, încrețită la gât pe bentiță îmbogățită de cusături decorative pe cutulițe; mânecile nu au altă, manșetele sunt bogat ajurate. La broderie, conturul fin negru desenează un zigzag care susține floricele din mătase bleu, și alte ornamente geometrice. Accente de mătase albă, roz pe piept, și paiete metalice adaugă un plus decorativ acestei ii de sărbătoare, aflată într-o condiție de conservare nu foarte bună. Din seria obiectelor tradiționale ale unor eroi, au mai fost expuse și: costumul complet al teleormăneanului Ion Gh. Stroe, căzut în Al Doilea Război Mondial; fota roșie cu fir metalic a eroinei-telefoniste Elena Ghenescu; cămașa de mire a lui Vasile Cristian (din Ardeal), brâiele lui Nicolae Flucuş și Ion Ciocârlie, obiecte ale Lucreției Canja, ale lui Nicolae Boeriu, o ladă de zestre pictată (1922), instrumente muzicale și linguri confecționate de prizonieri români în Primul Război Mondial, opinci, etc.

Parcursul documentar de studiere a obiectelor a adus surprize echipei muzeului, și implicit publicului. Piese vestimentare de factură tradițională ale Familiei Regale a României au putut fi identificate în portrete celebre; este un aport important la regăsirea unor obiecte din patrimoniul regal românesc, risipit, și considerat pierdut, și redarea lor circuitului cercetării, dar și publicului larg. Amintim în primul rând de costumul de Argeș al Principesei (ulterior Regină) Elisabeta (fig. 4). Cămașa, lungă, din pânză vaporosă de borangic cu vrăste – pare restaurată la cumpăna dintre veacuri, pentru că porțiunile mari brodate ale cămășii originale sunt aplicate pe cămașa actuală, iar ornamentele mărunte sunt brodate direct pe pânza cămășii, cu o nuanță ușor diferită. Cămașa este spectaculoasă: finețea borangicului, cusăturile bogate cu mătase roșie, fir metalic auriu și paiete auriu, mâneca tripartită clasică (cu altă, încreț funcțional din mătase albă, și apoi ornamentele dispuse tip „tablă”/câmp – observăm motivul stelei, specific tinerelor mirese), „S”-uri auriu spiralate dispuse pe piept și altă, poala cu broderie bogată organizată în ornamente supradimensionate, etc. Cămașa aceasta apare din 1870 în portretele Elisabetei – este foarte probabil să fie vorba de primul costum primit în dar la venirea în țară, și primul în care apare imortalizată, în fotografii, în gravuri și mai ales în portretul pictat, pe când avea 28 de ani, în 1872, de George Peter Alexander Healy – lucrare aflată în patrimoniul Muzeului Peleş, și reprodusă pe dimensiuni mari în expoziția de la Muzeul Militar. Cămașa pare (aproape) identică și cu cea a Anei Davila, din portretul pictat de Sava Henția în 1876. Catrința roșie din lână, este brodată cu mătase, fir metalic și paiete metalice, cu cruciulițe-stelate încadrate în romburi. Peștemanul, din lână bleumarin brodat cu flori de mătase pare ușor mai recent. Marama de o mare finețe, țesută din borangic cu alesături din fir metalic de argint, poartă mesajul femeilor care au realizat-o pentru Elisabeta, și este datată 1880. Din 1872–1873 datează setul miniatural al Principesei Maria, fiica Elisabetei și a lui Carol: catrință cu peșteman (cu același tip de ornament ca peștemanul mamei, din portretul de Healy) și brâu cu ciucuri (fig. 5). Este



Fig. 1. Costumul tradițional al Mariei Manciulea, Eroina de la Olt.

bine cunoscut faptul că Regina Elisabeta a promovat straiul tradițional ca simbol identitar al României, prin numeroasele sale apariții, înveșmântată mai ales în costumul din Muscel, prin patronarea a numeroase asociații și ateliere de industrie casnică (o parte din ele aveau și scop caritabil, de a ajuta femeile în situații precare) și prin expunerea internațională, în cadrul marilor expoziții europene. Munca sa a fost continuată cu pasiune și simț artistic de Regina Maria.



Fig. 2. Obiecte din Vidra, județul Vrancea, care au aparținut membrilor grupului de rezistență condus de eroul Vasile Chilian.



Fig. 3. Cămașă, poale și ștergar care au aparținut Ecaterinei Teodorescu, Eroina de la Jiu.



Fig. 4. Costumul tradițional al Principesei Elisabeta; zona Argeș-Muscel, sec. XIX. Stânga: detaliu ie. Dreapta: imagine de ansamblu – costumul și reproducerea portretului pictat de George Peter Alexander Healy în 1872.



Fig. 5. Catrință, peșteman și bete cu ciucuri. Au aparținut Principesei Maria (1870–1874).

Aceasta este evocată prin mai multe obiecte vestimentare, realizate probabil în atelierelor patronate de ea sau de Regina Elisabeta. Sunt interpretări regale, de mare fast, ale unor straie românești: două catrințe de Argeș – una pe roșu și una pe negru, cu motive repetate în diverse variante după catrința Reginei Elisabeta, motivul stelei, o poală superbă din borangic, brodată cu motive geometrice mari; și mai ales marea mantie de inspirație gorjeană, cu trenă, o adevărată creație haute couture (fig. 6). Din postav alb (dimie/aba), cu forme ample, mantia este acoperită integral de aplicații decorative din găitane (tehnica *en soutache*) – este o interpretare a celebrului costum al deputatului Dincă Schileru, cel care a consacrat un stil al costumului din Gorj. Tot de tip schilăresc sunt și cele două costume de copii expuse lângă mantaua Reginei: este vorba de două costumașe cu pantaloni și hăinuță, purtate de vlăstarele Mariei. Într-o altă vitrină sunt expuse două cămașuțe din borangic, de o finețe absolută, și un pieptăraș de miel, atribuite prinților Carol și Nicolae. O cămașă bărbătească brodată cu motive în tricolor poartă mesajul, scris cu acul pe piept, „Trăiască Principele Carol al II al României”. Alături vedem un ștergar cu cifrul Doamnei Elena Cuza, pentru a ne aduce aminte că abordarea la Curte a costumului de sărbătoare cu vădite semnificații politice, și ridicarea sa la rang de costum domnesc, costum de gală, a început de la mijlocul secolului al XIX-lea, odată cu Doamna Marițica Bibescu și Elena Cuza.

Expoziția a fost punctată și de fotografii, tablouri, imagini reproduse pe suprafață mare, partituri de muzică populară și mici decoruri florale din busuioc și sânziene. Într-o vitrină verticală a fost expusă o cămașă lungă de Muscel, tot din fondul Casei Regale, brodată cu negru, mov și fir metalic, cu altiță și răuri în vrejuri vegetale stilizate, greșit încadrată drept „cămașă de noapte” – este o cămașă de sărbătoare. O stridentă vizuală, în privința expunerii, a fost



Fig. 6. Mantia schilărească a Reginei Maria a României, începutul sec. XX.

folosirea manechinelor dotate cu capete din ștrasuri galbene, de bună seamă din plastic – potrivită poate pentru un mall, dar nu pentru obiecte vechi de o sută de ani, care aparțin unei alte estetici. Cu siguranță nu a existat o soluție mai bună, dar problema expunerii textilelor istorice pe manechine nepotrivite, ce frizează kitsch-ul, este o problemă regretabilă, recurentă, în România. Considerăm că ar fi fost necesară și colaborarea cu un etnograf, care ar fi putut îmbunătăți demersurile explicative – numirea corectă a părților costumului tradițional, în funcție de zona etnografică din care provin, datare, detalierea tehnicilor, a semnificațiilor, etc. Desigur, timpul nu este pierdut, și aceste studii colaborative, de detaliu, vor putea fi făcute și de aici încolo, cu rezultate care nu pot fi decât foarte interesante.

La vernisaj au luat cuvântul Locot. Colonel Radu Riti, directorul Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”, Anca Ionescu și Luminița Iordache, Ștefania Dinu – istoric și director adjunct al Muzeului Național Cotroceni. Momentele muzicale au fost susținute de baritonul Ștefan Alexandru Constantin, *Ansamblul Artistic Doina al Armatei* și soprana Dana-Irina Gâju. Expoziția *Costumul popular – simbol al identității naționale* a stârnit, pe bună dreptate, entuziasm în rândul publicului larg, dar și al colegilor muzeografi din alte instituții, prin frumusețea și relevanța exponatelor.

Raluca Partenie

ALEXANDRU DAVIDIAN, *Marin Gherasim*, ediție bilingvă română-engleză, București, Editura Vellant, 2019, 440 p. text + il.

Albumul monografic *Marin Gherasim*, semnat de Alexandru Davidian, este cea mai recentă lucrare dedicată artistului, ce pune în lumină și sistematizează activitatea regretatului pictor, figură importantă a artei românești contemporane, cu o carieră îndelungată, care s-a întins de-a lungul a aproape cinci decenii¹. Albumul impresionează prin monumentalitate și calitatea grafică excelentă, ce fac din acesta un obiect bibliofil demn de memoria artistului.

Monografia este structurată în patru părți: primele două constituie corpul propriu-zis al lucrării, urmărind viața și opera lui Marin Gherasim; partea a treia constă într-un tabel biografic cu anexe documentare inedite, fotografice și arhivistice; partea a patra conține bibliografia selectivă. Lucrarea are la bază o cercetare desfășurată în arhiva Marin Gherasim, dublată de surse primare, precum interviurile pe care artistul le-a acordat de-a lungul vieții și scrierile sale memorialistice. Cariera pictorului a fost reconstituită cu ajutorul cataloagelor expozițiilor personale și de grup din intervalul 1969–2018, iar dimensiunea teoretică și de cercetare a activității lui Marin Gherasim a fost ilustrată plecând de la textele comunicărilor științifice, cronicile și scrierile sale despre arta și artiștii contemporani, publicate în intervalul 1964–2013². Receptarea critică a operei artistului a fost cartografiată prin intermediul cronicilor și eseurilor apărute în publicații de specialitate, înainte și după 1989. Ilustrația albumului este compusă, pe de o parte, din reproduceri ale lucrărilor create de Marin Gherasim, provenite din colecția artistului și din colecții publice și private autohtone³, și, pe de altă parte, din fotografii inedite ce îl înfățișează pe artist împreună cu familia, prietenii și colaboratorii săi.

Prima parte a lucrării – *Trepte împotriva uitării* – este structurată în 11 capitole ce urmăresc traseul biografico-artistic parcurs de Marin Gherasim. Primele trei capitole – *Vatra formării 1937–1955*, *Student la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1956–1962* și *Începutul 1962–1969* – descriu, într-un demers eminamente biografic, copilăria, adolescența și tinerețea pictorului. Născut în Bucovina, la Rădăuți, într-o familie de preoți ortodocși și cărturari (p. 11), Marin Gherasim este marcat de sentimentul religios transmis de tatăl său, preotul Oreste Gherasim (1908–1971), și de simbolistica și formele artei sacre ortodoxe, cu care se familiarizează încă din copilărie, când își petrece vacanțele de vară vizitând mănăstirile din Bucovina (pp. 13–17). Urmează cursurile Liceului „Eudoxiu Hurmuzachi” din Rădăuți și ale Liceului de Artă din Iași, anii adolescenței fiind unii de acumulare, în care, pe lângă artele plastice, Marin Gherasim este atras de literatură și de muzică, studiind pianul și vioara. Este preocupat de istoria artei și de filosofie; îi citește pe Orest Tafrali, George Oprescu și Petru Comarnescu și, timp de un an, studiază desenul și pictura cu Rudolf Schweitzer–Cumpăna (pp. 21–22, p. 41). Având un „dosar prost”, pentru că era fiu de preot, Marin Gherasim a fost respins de trei ori la concursul de admitere în Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din

¹ Literatura secundară fundamentală privitoare la viața și arta lui Marin Gherasim este una de scurtă întindere, cuprinzând doar câteva titluri, printre care Mihai Ispir, *Marin Gherasim*, București, Editura Meridiane, 1989; Maria Muscalu Albani (coord.), *Marin Gherasim*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2007; Eduard Andrei, *Fața nevăzută a pictorului: Marin Gherasim, cercetător la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”*, în *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”*, coord. Adrian-Silvan Ionescu, eds. Ioana Apostol, Virginia Barbu, București, Editura Academiei Române, pp. 269–290.

² Marin Gherasim, *A patra dimensiune*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003 (ediția a II-a revizuită, 2006); Id., *Geometria magmei – jurnal de pictor*, Pitești, Editura Paralela 45, 2012.

³ În afară de lucrările provenite din colecția familiei artistului, sunt reproduse opere din colecții publice bucureștene precum cele ale Muzeului Național de Artă al României, Muzeului Național de Artă Contemporană al României, Muzeului de Artă Recentă, Pinacotecii Fundației Anastasia; opere din patrimoniul Muzeului de Artă din Bârlad, Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, Muzeului de Arte Vizuale din Galați, Muzeului de Artă al Banatului din Timișoara; opere aparținând Colecției de Artă a Casei Regale a României și Muzeului de Artă din Chișinău.

București, unde, în cele din urmă, este admis în anul 1956, la secția de pictură (p. 38). Studiază cu Octavian Angheluță, cu care are o relație conflictuală, preferând mentoratul lui Catul Bogdan și vizitele acasă la Ion Țuculescu (pp. 44–45). În timpul studenției îl cunoaște pe Paul Gherasim, care îl va influența în primii ani de creație și de care va fi legat prin reperele artistice și culturale comune (p. 46).

Următoarele cinci capitole trec în revistă opera picturală a lui Marin Gherasim, concepută și creată în cicluri tematice, în intervalul 1969–2017: *Proteic*, *Urban I și II*, *Drumul I și II*. Capitolul zece – *Activitatea didactică și de cercetare 1963–2004* – urmărește afilierea sa instituțională, în calitate de cadru didactic la Institutul Pedagogic și Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”/ Academia de Arte (actuala Universitate Națională de Arte din București), unde a predat studenților în intervalele 1963–1983 și 1990–2004, și de cercetător științific la Institutul de Istoria Artei din București între 1983 și 1990. Ultimul capitol al primei părți – *Eseist și publicist: cronici de expoziție, portrete și evocări 1964–2010* – expune aspecte legate de contribuțiile lui Marin Gherasim în calitate de critic și teoretician al artei.

A doua parte a lucrării se constituie într-un catalog selectiv al lucrărilor lui Marin Gherasim (pp. 240–403), ordonate cronologic și în funcție de stil și teme – de la figurativul anilor de debut, la conceptualismul abstract și simbolic dezvoltat de artist începând cu anii 1970. Căutările, experimentele, transformările, soluțiile plastice, direcțiile tematice și conceptuale din opera lui Marin Gherasim sunt ilustrate elocvent de selecția lui Alexandru Davidian. Începuturile carierei pictorului sunt marcate, în intervalul 1962–1969, de figurativ și de o cromatică expresionistă care lasă să se întrevadă, în jurul anilor 1968–1969, turnura spre formele abstracte de expresie (*Icar*, 1968, p. 242) și orientarea către compozițiile „asamblate” din două sau mai multe părți: diptice, triptice, polipticuri (*Neliniște în cosmos*, 1969, p. 251). Din prima etapă de creație atrage atenția lucrarea *Timp oprit pentru Pârvan*, 1968 (Fig. 1), care, deși este o lucrare cu elemente figurative realiste, atipică pentru opera lui Marin Gherasim, se încadrează coerent în ansamblul creației sale, prin tematica ce face referire la trecut și moșteniri culturale și spirituale, și prin compoziția în registre.



Fig. 1. Marin Gherasim, *Timp oprit pentru Pârvan*, ulei pe pânză, 1968, Muzeul de Artă din Pitești (sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 63, p. 236).

Ciclul *Proteic* (1969–1971) marchează desprinderea de figurativ, printr-o serie de lucrări care recuperează modernismul picturii americane și franceze postbelice, în care se întrevăd experimente ale Lirismului Abstract și ale Tachisme-ului (*Proteic II*, triptic, 1969 și *Proteic III – Focul*, 1970, p. 256) și prin preocuparea față de gestualism și expresivitatea culorii (*Proteic VI – Noaptea*, 1970, p. 257). Ciclul *Urban I* (1971–1973) îmbină sensibilitatea nonfigurativă a anilor anteriori cu elemente constructiviste și funcționaliste, într-un proiect modernist plurivalent, cu straturi de semnificații și abordări stilistice variate: compoziții de mari dimensiuni, desfășurate vertical sau orizontal, în sistem de diptic, triptic sau în serii de benzi, îmbinând abstracțiunea și pata de culoare cu motive și elemente preluate din desenul tehnic și topografic (*Urban*, 1972, p. 275, Fig. 2; *Urban, 4 ipostaze*, 1972, p. 279; *Megalopolis I, II, III*, triptic, 1972, Fig. 3). Deși, aparent, marchează o ruptură față de stilurile și temele picturilor anterioare, ciclul *Urban II* (1973–1975) nu este decât o clarificare a direcțiilor formale, tematice, estetice și filosofice ce vor fi dezvoltate mai departe de Marin Gherasim. Este vorba, în fapt, de o etapă de tranziție în creația pictorului, ce păstrează dimensiunea monumentală și grafismul, dar adoptă o cromatică organică, în nuanțe de brun, ocră și roșu – care va deveni una din mărcile lucrărilor viitoare din ciclurile *Drumul I* și *II* – îmbrățișând, într-un demers artistic conceptual, un simbolism abstract și spiritualizat (*Urban – Două ipostaze*, 1972, p. 285, *Agora*, 1974, p. 286).



Fig. 2. Marin Gherasim, *Urban*, tehnică mixtă pe pânză, 1972, colecția artistului
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 275).

Drumul I (1973–1990) reprezintă transpunerea plastică a orientării teoretice definitorii pentru opera de maturitate a lui Marin Gherasim, și anume sinteza conceptuală între forma modernistă de expresie și tematici referitoare la tradiție și spiritualitate (p. 136), prin apelul la simbolistica artei bizantine (p. 105) și prin însușirea limbajului geometric abstract al icoanei (p. 108). Lucrările păstrează monumentalitatea și cromatică organică a celor din ciclul *Urban II*, fiind caracterizate de compoziții riguroase. Însă, din punct de vedere tematic, se desprind de subiectele abordate anterior, propunând o viziune arhitectonică, esențializată până la abstracție, asupra spiritualității ortodoxe și a ancestralului. Noile direcții tematice sunt explicitate atât prin formele epurate – reprezentând elemente de arhitectură sacră și vernaculară sau obiecte cu încărcătură simbolic-religioasă –, cât și prin titlurile seriale, o marcă a creației lui Marin Gherasim: *Poarta*, *Prag*, *Receptacol (Potir)*, *Masă*,

Vatră, Cetate (Fig. 4), Temelie, Trepte, Absida, Cupolă, Synthronon, Tron, Scaun voievodal, Fântâna jertfelor, Cartea, Drumul, Scutul.



Fig. 3. Marin Gherasim, *Megalopolis I, II, III*, triptic, tehnică mixtă pe pânză, 1972, MNAR
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 281).



Fig. 4. Marin Gherasim, *Cetate-fagure*, tehnică mixtă pe pânză, 1982, MNAC
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 311).

Ciclul *Drumul II* (1990–2017) este format din lucrările realizate în epoca postcomunistă. Tematic, formal și conceptual, lucrările sunt o continuare firească a celor precedente, cu serii precum *Prispă, Roata, Memoria absidei, Reconstruirea absidei, Martyrion, Cenotaf, Fântână, Fereastră, Piatra unghiulară (Boltă), Turnul de veghe, Înălțarea turnului, Cămașă, Arheikon – Armură, Kairos, Scara, Testament*. Totodată, Marin Gherasim experimentează cu procedeul colajului în lucrări precum *Memoria absidei Yo lo vi (Eu am văzut)*, 2004 (p. 363) sau *Poartă*, 2009 (p. 358) și cu practica intervențiilor *site-specific* din cadrul seriei *Ritual pentru setea pământului* (Muzeul Satului din București, 2000, pp. 178–179, Fig. 5). Artistul continuă să exploreze relația plastică și conceptuală dintre imagine și text/cuvânt/nume. Motivul textului face apel în primul rând la practica pomelnicelor bisericești, unificând tematica spiritualității ortodoxe cu cea a ancestralului, în lucrări cu semnificații autobiografice – numele celor pomeniți fiind membri ai familiei pictorului – în reificarea plastică a sintagmei „Te pictezi pe tine” (*Cămașă*, 2009, p. 355; *Inscripții pe vatră – Absidă*, 2010–2011, p. 359–360, Fig. 6).



Fig. 5. Marin Gherasim, *Emblema Ziditorului, pământ ars*, seria *Ritual pentru setea pământului*, 2000, Muzeul Satului din București (sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 178).

A treia parte a lucrării, adică *Tabelul biografic*, enumeră cele mai importante momente din viața pictorului Marin Gherasim, incluzând și expozițiile personale și de grup postume. *Bibliografia selectivă* constituie a patra și ultima parte a albumului, fiind un bun instrument de lucru care aduce la un loc sursele primare ale acestei cercetări monografice: publicistica Marin Gherasim – cărțile de autor, cronicile de expoziție, eseurile și articolele științifice, interviurile din presa scrisă și audio-vizual acordate de artist – și cataloagele de expoziții personale și de grup. Literatura secundară este prezentată sistematic, începând cu volumele dedicate pictorului, continuând cu cronicile de artă și eseistica ce reflectă receptarea critică a operei artistului în epocă și încheind cu lucrări generale și cataloage muzeale menite să documenteze contextul istoric, politic și ideologic în care s-a dezvoltat artistul.

Albumul monografic dedicat pictorului Marin Gherasim expune rezultatele unei cercetări biografice, bazate pe surse memorialistice și pe istoriografia epocii comuniste în România. Creația artistică este pusă în relație cu traseul biografic și este sistematizată și explicată în funcție de condiționările politice, ideologice și culturale specifice perioadei postbelice. Bogatul material iconografic – reproducerile operelor lui Marin Gherasim, ilustrația fotografică și facsimilele documentelor din arhiva artistului conferă lucrării un caracter inedit, oferind o imagine cuprinzătoare asupra unui important reprezentant al artei contemporane românești, care până acum a fost insuficient studiat.

Dincolo de aprecierile cuvenite contribuției aduse de Alexandru Davidian biografiei lui Marin Gherasim și istoriografiei artei contemporane românești, se impun câteva observații privitoare la prima parte a volumului. Lucrând cu metodele istoriei clasice, acordând o atenție deosebită contextualizării, abordare uneori absentă în studiile de artă românească, autorul zugrăvește o frescă a vieții pictorului Marin Gherasim în care existența și opera sa sunt raportate la condițiile politice și ideologice specifice epocilor traversate. Din păcate, demersul, deși unul salutar și educativ, nu se concretizează într-o analiză critică din care cititorul să afle, de pildă, care

au fost strategiile artistului pentru a supraviețui și a se adapta vremurilor pe care le-a traversat, precum și modul în care, voit sau involuntar, acestea l-au modelat și format. Înfățișată ca fiind într-o polemică permanentă cu puterea, întreaga operă a lui Marin Gherasim pare a fi, în narațiunea elaborată de Alexandru Davidian, o descărcare a traumei, personale și colective, provocate de schimbarea regimului politic și instaurarea comunismului totalitar în România. Punând arta într-o relație de condiționare în raport cu realitățile politice și ideologice, autorul riscă unele suprainterpretări. Spre exemplu, prezentând lucrarea *Familia pescarului* (1965, Fig. 7), Alexandru Davidian scrie că „pictorul reușește să iconizeze, în manieră proprie, schimbările de stare, speranțe și sentimente, petrecute imediat după 1944, atât la sat, cât și la oraș. Iconizare prin care pictorul oferă un model de înfruntare demnă a acestor schimbări, printr-o subtilă trimitere la comuniunea familială” (p. 61). Autorul nu specifică, însă, ce elemente ale lucrării au determinat o astfel de citire sau dacă aceasta este, mai degrabă, o viziune izvorâtă din alte surse, cum ar fi interviuri sau mărturii directe ale artistului.



Fig. 6. Marin Gherasim, *Inscripții pe vatră – Absidă*, ulei pe pânză, 2010, colecția artistului
(sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 360).

În cadrul capitolului *Student la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, 1956–1962*, autorul alocă un spațiu generos schițării unei scurte istorii a totalitarismului românesc postbelic. Sunt amintite personalitățile care l-au influențat pe Marin Gherasim pe plan artistic și intelectual – Petru Comarnescu, Catul Bogdan, Theodor Pallady, Ion Țuculescu, Paul Gherasim, Sorin Dumitrescu – însă figurile scenei artistice locale ocupă un loc secundar, Davidian privilegiindu-i pe deținuții politici și pe reprezentanții disidenței, distribuiți într-un adevărat panteon al rezistenței anticomuniste, care însă nu este niciodată pus în relație cu subiectul lucrării, adică cu viața și opera lui Marin Gherasim. Abordarea este lipsită de nuanțe, în special în subcapitolele *Trepte dintr-un dezastru: de la „Nihil sine Deo” la „Proletari din toate țările, uniți-vă și Procesele politice: Lotul „Rugul Aprins” și Lotul „Noica-Pillat”* (pp. 27–38), în care autorul ilustrează amploarea proiectului comunist de demantelare a societății. Discursul, nepotrivit pentru un text cu caracter istoriografic, opus dictonului *Sine ira et studio*, este univoc, tonul acuzator, stilul emfatic, evenimentele fiind descrise în tușe groase, cu expresii precum „ură demolatoare”, „ateism comunist”, „dezastru”, „tratament exterminator”, „luptă directă cu Dumnezeu”, „batjocorire”. Lunga înșiruire de evenimente și zecile, chiar sutele, de nume de disidenți, marginalizați și deținuți politici nu oferă date sau perspective noi cititorilor deja familiarizați cu istoria românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX, iar pe cei novici îi debusolează din cauza avalanșei de informații, necorelate cu biografia lui Marin Gherasim. Astfel, contextualizarea – transformată, de fapt, într-o sinteză istorică – este decuplată de subiectul monografiei. Este posibil ca o cauză a acestei digresiuni tematice și stilistice să fie documentarea capitolului cu ajutorul volumului lui Mihai Pelin,

*Deceniul prăbușirilor*⁴, lucrare ce nu poate fi considerată o sursă bibliografică validă, deoarece abundă în informații incerte și nu beneficiază de trimiteri științifice la filele sau paginile din dosarele de arhivă și cărțile consultate –, reclamând, prin urmare, circumspecție maximă, și nu preluare necritică, atunci când este folosită de cercetători ca sursă secundară.



Fig. 7. Marin Gherasim, *Familia pescarului*, ulei pe pânză, 1965 (sursă: Alexandru Davidian, *Marin Gherasim...*, p. 61, p. 236).

Tot în cadrul acestui capitol este alarmantă includerea, pe alocuri apologetică, a unor figuri asociate cu extrema dreaptă interbelică, prezentate sub eticheta de victime ale regimului comunist, într-un raționament care pare să spună că extremismul de dreapta este scuzaabil dacă făptașii au fost victimizați de comuniști. Spre exemplu, alături de intelectuali, politicieni, oameni de cultură și artiști marginalizați, condamnați în procese politice sau uciși în detenție – de la Iuliu Maniu, Corneliu Coposu, la prelați greco-catolici, catolici și ortodocși, la Constantin Noica și Dinu Pillat și până la Lena Constante și George Tomaziu – apar și numele pictorului Sever Burada, comandant al lagărului de concentrare Vapniarka⁵ și ale filosofilor și sociologilor Ernest Bernea, ideolog legionar în anii 1930⁶, și Mircea Vulcănescu, membru în guvernul Ion Antonescu și părtaș la implementarea politicilor rasiale de românizare și de depedare a averilor și bunurilor evreilor, romilor și neoprotestanților⁷.

⁴ Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940–1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și staliști*, București, 2005.

⁵ Sever Burada (1896–1968) apare în textul de față ca „făcând ani grei de detenție” din cauza „legăturilor legionare” (p. 33). Însă Sever Burada nu poate fi considerat o victimă a unei înscenări judiciare comuniste, el fiind judecat ca unul dintre comandanții lagărului de concentrare de la Vapniarka (Transnistria, astăzi Ucraina), înscenat în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial sub administrare românească, unde au fost deportați evrei români⁵. A se vedea IICMER, *Fișe Matricole Penale Deținuți Politici*, d. Sever Buradescu (Burada), <<https://www.iicmer.ro/fise-matricole-nou>> accesat în 9 septembrie 2022 și Olga Ștefan, *Vapniarka: Personal Memory from the Camp of Death*, în *Memories of Terror. Essays on Recent Histories*, ed. Mihaela Gligor, 2021, pp. 223–259.

⁶ Marin Gherasim l-a cunoscut pe filosoful, sociologul și etnologul Ernest Bernea (1905–1990), prin intermediul fiului său, Horia Bernea. Potrivit lui Alexandru Davidian, Ernest Bernea a fost un „om providențial” în viața artistului și un interlocutor frecvent în discuții pe teme de spiritualitate românească și tradiție, influențându-l în formularea conceptelor pe care pictorul le va transpune plastic. Davidian subliniază importanța conceptului de *rânduială* (p. 106), însă nu menționează și faptul că în anii 1930, acesta a dat numele cercului și revistei *Rânduiala*, constituite de grupul de sociologi asociați cu Mișcarea Legionară, ruși din Institutul Social Român (Școala Sociologică de la București a lui Dimitrie Gusti), în cadrul cărora a activat și Ernest Bernea, alături de Ion I. Ioniță, Dumitru C. Amzăr, Ion Samariteanu. Ernest Bernea a fost autorul unor texte de popularizare a culturii legionare precum *Cartea Căpitanilor*, București, 1940 și *Stil legionar*, București, 1940. A se vedea *Rânduiala. Cercul și revista Rânduiala*, în *Dicționar de sociologie rurală*, coord.: Ilie Bădescu, Ozana Cucu-Oancea, București, 2011, pp. 445–447; Roland Clark, *Sfântă tinerețe legionară: activismul fascist în România interbelică*, Iași, 2015, pp. 144–145 și Irina Nastasă-Matei, *Ernest Bernea and the Legionary Movement*, în *Holocaust. Studii și cercetări*, vol. XII, no. 1(13), 2020, pp. 155–179.

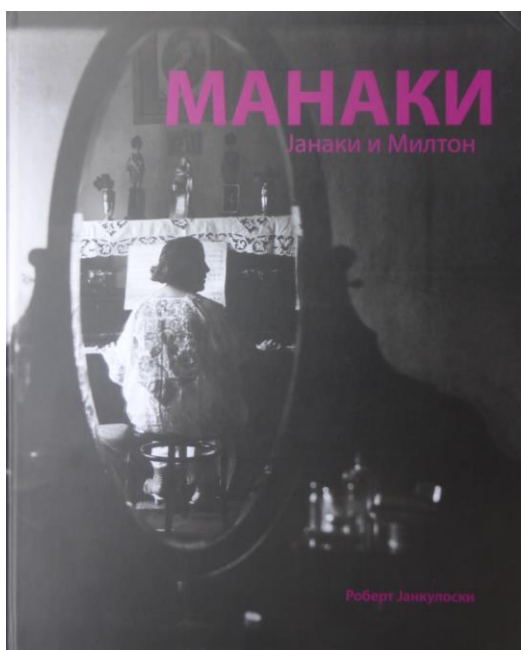
⁷ Filosoful și sociologul Mircea Vulcănescu (1904–1952) a fost omagiat de Marin Gherasim prin lucrarea *Arheikon* – cămașa jertfei – care făcea trimitere la episoadele dramatice ale detenției și morții lui Vulcănescu în penitenciarul de la Aiud (pp. 174–175). În textul monografiei, Alexandru Davidian nu face referire la cauza detenției lui Mircea Vulcănescu, care a fost condamnat în procesul

O lacună în demersul biografic întreprins de autor este lipsa referirilor la viața de familie a lui Marin Gherasim, la calitatea sa de soț și tată, și la modul în care aceasta s-a reflectat în cariera și creația artistică. Amelia Diamandescu, soția pictorului, la rândul ei artistă și profesoară, este menționată abia la pagina 209 și într-o notă explicativă de la pagina 213, fiind rapid expeditată în text cu clișeul patriarhal al *partenerii discrete și devotate*. Absența este notabilă, contrastând cu spațiul generos dedicat, la începutul monografiei, părinților pictorului, Oreste și Ariadna Gherasim, și unchiului său, filosoful, poetul și eminescologul Vasile Gherasim (pp. 11–16).

Plecând de la aserțiunea că nu poate exista un autor cu adevărat nepărtinitor și acceptând că, în consecință, nu pot fi scrise nici opere istoriografice obiective, păstrând însă rezervele față de modul în care a fost elaborat capitolul al doilea din cadrul primei părți, credem că lucrarea lui Alexandru Davidian este una de referință, atât ca monografie a pictorului Marin Gherasim, cât și ca o parte componentă a unei istorii generale a artei contemporane românești.

Ioana Apostol

Роберт Јанкулоски/ ROBERT JANKULOSKI, *Манаки, приазна во слики / Manaki, une histoire en images / A Story in Pictures*, Macedonian Centre for Photography, Skopje, 2017, 178 p. + il.



Despre frații Manakia, s-a scris destul de mult în ultimele trei decenii. Pare că ar fi fost abia recent descoperiți, deși opera lor perenă s-a aflat în arhivele țărilor balcanice de multă vreme, de atunci când ei au hărăzit-o acelor instituții de teaurizare a valorilor trecutului. În 2001, Ioana Popescu a dat la iveală, în suplimentul revistei *Martor* a Muzeului Țăranului Român, albumul *Privește! Frații Manakia*, valorificând patrimoniul aceluia muzeu specializat în etnografie și artă populară, reflectat și în conținutul acelor pagini. Colecția fusese achiziționată pentru muzeu de Alexandru Tzigara-Samurcaș, după Expoziția Generală a României din 1906, când cei doi își expuseseră acolo suita de imagini din mediul rural macedo-român. Peste opt ani, Marian Țuțui a publicat volumul *Frații Manakia și imaginea Balcanilor* (Ed. Noi Media Print, București, 2009) unde a insistat pe contribuția celor doi artiști la dezvoltarea cinematografeii balcanice, acesta fiind un subiect drag autorului, ca și domeniul în care s-a specializat. Cu mai mult de un deceniu înainte, Christos K. Christodoulou, gazetar, autor de monografii cu subiecte cinematografice și om de televiziune greacă, a semnat lucrarea *The Manakis Brothers. The Greek Pioneers of the Balkanic*

Cinema (Thessaloniki, 1997) urmărind, așa cum reiese și din titlu, activitatea de cineaști a celor doi frați.

În recentul volum trilingv, macedoneanul Robert Jankuloski se avântă să investigheze opera fotografică a celor doi artiști bazându-și cercetarea pe bogata iconografie existentă în Arhiva Națională a Macedoniei din Bitolia, dar și în cele grecești, bulgărești și românești. Așa cum mărturisește în prefață, volumul de față este rodul a 15 ani de studiu.

Arhiva Macedoneană pare a fi cea mai bogată în ceea ce privește moștenirea Manakia: 18.513 negative (din care 7.115 clișee pe sticlă) și 10.952 pozitive, pe lângă multe documente scrise. Această comoară iconografică se păstrează în 23 de cutii, iar Milton Manakia a fișat personal acest vast material, în 1961. În acel loc, se păstrează și aparatura folosită, atât cea pentru fotografie, cât și camera de filmat, Bioscope 300.

Față de lucrările mai sus amintite, în care este enunțat, încă de la început, obiectivul major al cercetării, în volumul de față, acest lucru nu se întâmplă și autorul dă totală libertate cititorului de a descoperi singur

colectiv al demnitarilor guvernului Antonescu, din care a făcut parte între 1941–1944, ca subsecretar de stat în Ministerul Finanțelor. Mircea Vulcănescu este evocat doar prin prisma omagiului pe care i l-a adus Marin Gherasim, autorul monografiei eludând o importantă parte a biografiei filosofului, personalitate complexă ce trebuie privită atât prin prisma tragicului său destin postbelic, dar și a contribuțiilor teoretice și politice din epoca interbelică. A se vedea Vladimir Solonari, *Purificarea națiunii: dislocări forțate de populație și epurări etnice în România lui Ion Antonescu: 1940–1944*, Iași, Editura Polirom, 2015 și Alin Constantin, *Debates Concerning the Postwar War-Crimes Trials in Present-Day Romania*, în *Holocaust. Studii și cercetări*, vol. XI, no. 1(12), 2019, pp. 149–173.

plurivalența celor doi frați. Pentru că Jankuloski urmărește toate traiectele carierei celor doi talentați și pasionați mânători ai obiectivului, fie el fotografic, fie de filmat. Încă de la început, el emite truismul că Manakia sunt revendicați, pe bună dreptate, de 7 țări în care și pentru care au lucrat, de bunăvoie sau siliți de împrejurări: Grecia, Albania, Serbia, Bulgaria, România, Macedonia și Turcia. Împrejurarea neplăcută care l-a făcut pe Yanaki să lucreze în Bulgaria a fost internarea sa la Plovdiv, din 1916 până în 1919, sub acuzația de spionaj și deținere de arme, în timpul Marelui Război. Dar, prin specializare, s-a dovedit util orașului și autorităților locale așa că a fost lăsat să deschidă un atelier fotografic. O foarte interesantă imagine a fost imortalizată în curtea închisorii din Bitolia, unde Yanaki a fost vizitat de fratele său mai tânăr, Milton. Și-au luat un autoportret, discutând de-o parte și de alta a gratiilor și făcând schimb de țigarete – un document zguduitor al vremurilor tulburi prin care treceau! Din perioada bulgărească, s-au păstrat 103 clișee pe sticlă.

În privința biografiei celor doi artiști ai camerei, Yanaki și Milton, nu sunt aduse contribuții majore, traseul vieții și carierei lor fiind îndeobște cunoscut. Marea contribuție a autorului o constituie selecția imaginilor care vădese marea deschidere pe care o aveau cei doi spre varii subiecte, nu doar fotografie etnografică, excesiv evidențiată în majoritatea anterioarelor lucrări. Astfel, descoperim niște foarte talentați și inspirați portretiști de studio. Nu este vorba, și în cuplurile ori figurile singulare, ori în grupurile mai mari de păstori ce se voiau imortalizați în portul lor de sărbătoare, regulile portretului de studio erau respectate cu strictețe (chiar dacă imaginea era luată în exterior), dar detaliile fastuoaselor costume omorau, de obicei, personalitatea și psihologia modelului care, prin staticismul, înghețarea sa plină de demnitate, devenea un exponat de muzeu etnografic. Or, un fotograf priceput știe să confere calități artistice modelului, oricât de banal și de neinspirat ar fi acesta în a poza. Iar aceasta se dovedește în multe dintre imaginile din volum: fie figurile aparent stereotipe, datorită uniformei și a poziției picioarelor încrucișate, ale militarilor francezi din contingentul de la Salonic al generalului Saraille, fie doamna din Bitolia, în toaletă de oraș, cu cei doi fii nevârstnici, fie soția lui Sotir, fie soția văcarului Hristo cu fetița ei, fie soldatul german cu fața acoperită de fileul protector contra ținuturilor, specific uniformei pentru ținuturile tropicale. De neuitat este alura militărească a dramaturgului Branislav Nušić – autorul hazliilor piese *Doamna ministru* și *Doctor în filosofie* – care îndeplinea funcția de șef al poliției în Bitolia și purta o uniformă elegantă. Fotografiiile actorilor de varieteu sunt spectaculoase, atât prin fizionomiile modelelor, cât și prin gestică – cuplul de dansatori într-o îndrăzneală mișcare de tango argentinian sau cei doi cântăreți de cabaret, cam trecuți și cabotini, în ținutele lor strălucitoare, de scenă, sau hipnotistul Marković cu mediul său în levitație, admirat de însuși Milton. Fotografia de sport – subiect de pionierat pentru începutul secolului XX – este o altă latură interesantă a activității lor: echipa de fotbal din Bitolia, soldații francezi jucând pétanque, giganticul joc de șah cu piese umane inițiat de un profesor de gimnastică în curtea cazărmei din Bitolia.

Neașteptate și insolite sunt două naturi statice, una publicitară, probabil pentru o cofetărie, compusă din sticle de lichior, vermut, coniac și cutii de ciocolată fină sau fructe confiate; alta cu un caracter autobiografic, evocator pentru o viață de peregrin unde, pe un cufăr de voiaj din nuielă se află două perechi de ghete, una de damă, cealaltă de bărbat, și două portrete fotografice în format cabinet. Natura statică nu mai era un subiect la modă pentru fotografi de aproape un secol, ea fiind abordată în perioada de pionierat a genului, din nevoia de a experimenta capacitatea camerelor și a obiectivelor primitive ce le foloseau pentru imobilismul lor ce permitea o expunere îndelungată.

Dar specialitatea lor erau portretele de grupuri mari, luate plonjant, cu aparatul așezat pe o înălțime sau la etajul unei clădiri. Imaginea documentară și de reportaj erau o constantă în activitatea fraților Manakia: vizita ultimului sultan, aceea a viitorului rege Alexandru al Serbiei sau a generalului Franchet d'Espèry la Bitolia, trasarea graniței serbo-greacești, etc.

Cu toate aceste imagini luate din trepidanta viață contemporană, le mai rămânea timp să facă și fotografie de artă, așa cum este compoziția, foarte originală, cu o doamnă care cântă la pian, văzută într-o oglindă – tot un fel de natură statică pentru că focalizarea este pe imaginea din cadrul oglinzii, dar se vede că aceasta aparține unei toalete pe care se află flacoane de parfum și sulimanuri. Această imagine pregnantă a fost aleasă pentru coperta volumului. Reflectarea în oglindă îl preocupa pe Yanaki, care și-a făcut un autoportret în sărăcicioasa lui cameră, accentul fiind pus pe profilul său, bine luminat, ce este dublat prin oglindire. O altă oglindă, care augmentează eclajul odăii, apare în spatele a două tinere întinse, comod, pe o canapea.

Umorul este uneori imanent, alteori este manifest, căutat cu insistență de fotograf. Așa este nudul unui tânăr ce pozează cu o expresie vajnică și pumnul ridicat, dar...cu ciorapi în picioare. Sau soldații aduși la un cabinet medical pentru a fi vaccinați sau pansați, unul cu izmenele în vine și cu infirmierul pregătit să-i pună un bandaj pe fesă. Apoi, scena propagandistică, regizată, cu doi soldați bulgari cu baionetele îndreptate către un soldat sârb căzut și neînarmat ce-i privește neîncrezător, schițând un vag gest de apărare, pentru că știa că totul era doar o simulare în fața obiectivului. Nu este vorba că nici agresorii nu au gesturi prea convingătoare

și nici expresiile crunte ce s-ar fi cuvenit într-un asemenea moment de maximă cruzime, ei având chipurile senine, neimplicate emoțional. Fotografia a fost luată în exterior și, pentru a avea un fond neutru, fotografii a ținut o pătură de culoare întunecată pe un calcan. Dar aceasta nu era suficient de mare așa că un colț al ei nu poate ascunde o fereastră cu gratii și plasă de sârmă a unei locuințe modeste – fapt ce accentuează ridicolul și falsitatea înscenării. De altfel, pătura era fundalul constant folosit de fotografii călător prin îndepărtatele comunități păstorești atunci când era solicitat să portretizeze pe săteni.

Un grup de patru bucătari par deosebit de amuzați, fiind poate deja abțiguiți, căci pozează așezați pe podea, lângă scaune, cu pahare pline în mâini. Paharul și sticla destupată apar într-un portret de grup în care s-au reprezentat cei doi maeștri fotografi împreună cu doi meșteri zugravi, care le întindeau tapetul pe pereții atelierului, cinstindu-se după finisarea lucrării. Yanaki mimează importanța și solemnitatea momentului cu butelia în mână și paharul ridicat.

Yanaki și Milton aveau conștiința valorii lor și a muncii ce o depuneau pentru un viitor îndepărtat. De aceea erau foarte atenți cu propria lor posteritate și, de câte ori aveau ocazia, se autoportretizau spre a-și atesta prezența la diverse evenimente importante ori a se reprezenta în timpul lucrului, în spatele aparatului de filmat fixat pe trepied sau al celui de fotografiat.

Cartea lui Robert Jankuloski reprezintă o prețioasă îmbogățire a bibliografiei fraților Manakia, iar marea ei valoare constă în selecția de imagini necunoscute – reproduse impecabil – care conturează în mod salutar traiectele creației acestor originali fotografi balcanici, a căror moștenire este atât de importantă pentru istoria și civilizația din sud-estul Europei.

Adrian-Silvan Ionescu

Christian Fuhrmeister, Lia Lindner (Hg.), *Transformationen der Moderne um 1900. Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München*, Dietmar Klinger Verlag, Passau, 2022. 312 p. + il.

Arta Europei de Est suscită mult interes, deși, pentru istoricii occidentali, sursele documentare și parte din producția artistică rămân încă mai puțin cunoscute. Studiile volumului *Transformationen der Moderne um 1900*, prezentate inițial în cadrul unei conferințe în anul 2008, când Academia din München celebra 200 de ani de la înființare, circumscriu un perimetru cultural ale cărui componente sunt unite prin raporturile comune cu mediul münchenez, precum și prin efectele directe asupra dezvoltării vieții și practicii artistice din țările respective. În studiul care examinează situația artiștilor din Europa Centrală, de Est și de Sud-Est, care studiază la München, Lia Lindner subliniază că cercetarea s-a concentrat asupra modului în care principiile și viziunea școlii müncheneze se insinuează în peisajul artistic al diferitelor țări, în ciuda diferențelor culturale, istorice sau confesionale.

În ansamblul volumului, cea mai consistentă parte este dedicată artei maghiare, fapt explicabil și prin aceea că Münchenul era în secolul al XIX prima opțiune a artiștilor maghiari care decideau să studieze în străinătate. Studiul Annei Szinyei Merse urmărește evoluția pionierilor maghiari pe scena artistică müncheneză; Zsuzsanna Bako dedică un interesant text picturii de istorie din perioada 1855–1875; Anamaria Szöke analizează felul în care Bertalan Székely readuce în actualitate tradiția academică; Laszlo Beke investighează rolul Münchenului în construcția modernismului maghiar. Legat de relația Coloniei de la Baia Mare cu Münchenul, Andras Zwickl aduce în prim-plan textele criticului de artă Karoly Lyka (1869–1965). Acuzând un anume impas metodologic, Ernő Marosi deschide problema influențelor, considerând că episodul münchenez al artei maghiare, chiar și la apogeul relațiilor reciproce, nu poate fi în niciun caz caracteristica unei perioade istorice în sensul unei epoci definite de un stil particular, argumentând că în domeniul artelor vizuale spațiul maghiar a preluat sugestii importante și din alte centre, precum Viena, Berlin și Karlsruhe. Două contribuții importante au în centru chestiuni ce țin de evoluția și caracterul mișcării maghiare de avangardă. Pornind de la studiul operei lui Hans Mattis Teutsch, Monika Wucher discută relația centru–periferie în contextul avangardei, iar Lia Lindner lansează o temă de dezbatere privitoare la existența unei structuri specifice a viziunii în pictura maghiară.

În ceea ce privește arta românească, Ioana Vlasiu readuce în discuție tema experienței müncheneze a artiștilor care au studiat acolo și efectele concrete ale acestor contacte formative. Studiul istoricului Roland Prügel se completează cu cel al Ioanei Vlasiu, în sensul în care autorul urmărește procesul construcției instituționale în Moldova prin intermediul lui Gheorghe Panaiteanu Bardasare, ca formă de transfer cultural,

semalând totodată familiaritatea unor importanți artiști români cu mediul münchenez, artiști ale căror creații revendică apartenența la modernitate.

Denitza Kisseler evidențiază rolul Münchenului în dezvoltarea artei bulgare moderne, iar Irina Genova discută aspecte ale construcției instituționale și rolul modelului münchenez.

Textul lui Steven Mansbach denunță instrumentalizarea discursului istoriografiei de artă de după cel de-Al Doilea Război Mondial și pledează pentru o reconsiderare a istoriei modernismului european prin utilizarea unei metodologii mai flexibile și pentru o reinterogare a capitolului său est-european, pierdut din vedere prin dezinteresul istoricilor sau îngropat la presiunea propagandei politice.

Corina Teacă

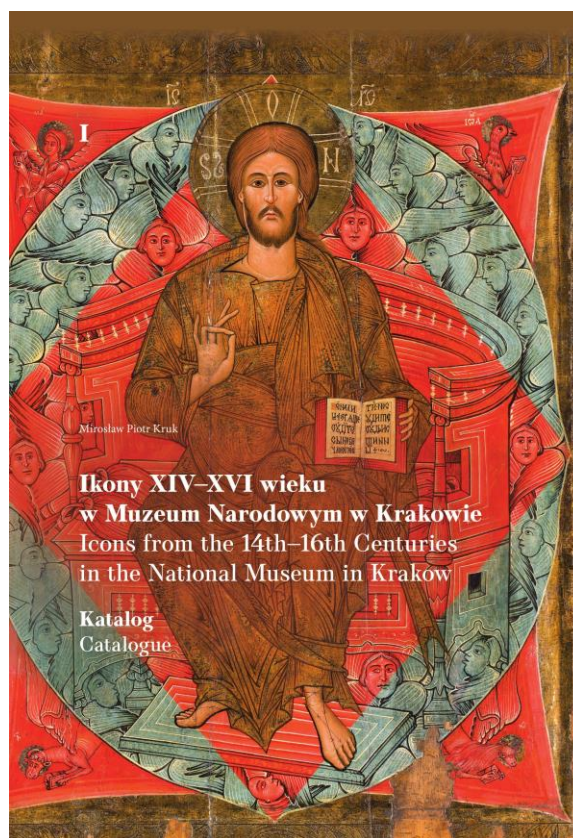
MIROSLAW PIOTR KRUK, *Ikony XIV–XVI wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie/ Icons from the 14th–16th Centuries in the National Museum in Krakow*, 3 vol., Muzeum Narodowe w Krakowie/ The National Museum in Krakow, 2019

Monumentalul catalog bilingv (polonă-engleză) în trei volume, semnat de Mirosław Piotr Kruk împreună un colectiv de specialiști și consultanți în istoria de arte, paleografie, restaurare, analiză chimică și fizică, este rezultatul unui proiect de repertoriere și cercetare a icoanelor ortodoxe din secolele XIV–XVI din colecția Muzeului Național din Cracovia (Muzeum Narodowe w Krakowie – MNK), demers coordonat de autor între 2015–2018. Proiectul a presupus examinarea a aproape 60 de icoane, care, cu câteva excepții, se află expuse în sălile de expoziție permanentă ale Galeriei de Artă Ortodoxă din Palatul Ep. Erazm Ciołek din Cracovia, filială a Muzeului Național al orașului.

Repertoriul vine la aproape cincizeci de ani după publicarea catalogului raisonné de icoane din colecția MNK de către curatoarea galeriei de la acea vreme, Janina Kłosinska (J. Kłosinska, *Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów I*, Kraków, 1973). M. P. Kruk, autorul prezentului catalog, are o experiență de peste douăzeci de ani în cadrul MNK. În 2000, după susținerea tezei doctorale, începe lucrul în Departamentul de Artă Ortodoxă al Muzeului, condus la acea vreme de Bronisława Gumińska și, în paralel, devine membru al Secției de Artă Medievală al Institutului de Istoria Artei al Universității din Gdańsk. Din 2011, conduce Departamentul de Artă Ortodoxă din cadrul MNK.

Icoanele și obiectele devoționale ortodoxe au fost adăugate în fondurile MNK încă de la începuturile sale, în 1879, și astfel colecția este una dintre cele mai vechi de acest fel din Europa Centrală și de Est. Colecția de lucrări asociate cu Biserica Ortodoxă a crescut continuu din anii 1880, însă nu a beneficiat de o expoziție permanentă până în 2007, în ciuda creșterii interesului pentru icoanele medievale din Estul Europei în perioada comunistă, sub impactul cercetării sovietice. Colecția a fost expusă temporar, de-a lungul timpului, în mai multe locații. Ultima mutare a icoanelor și sediului Departamentului de Artă Ortodoxă a avut loc cu ocazia amenajării expoziției permanente, sub numele de Galeria de Artă Ortodoxă a Vechii Republici Polone, în cadrul Palatului Episcop Erazm Ciołek din Cracovia, deschisă la 18 octombrie 2007 (vol. I, p. 24–36).

Cea mai mare parte a icoanelor din prezentul catalog sunt piese de artă provenite din arealul de confesiune ortodoxă acoperind mai ales fosta Rutenie, cu centrele vechi de la Halych, Vladimir, Chełm, Przemyśl și Lviv. Rutenia a fost subiectul unei lungi dispute istoriografice privind identitatea regiunii, acum împărțită între Ucraina, Polonia, Slovacia, Belarus și Rusia (vol. I, p. 18). Înființarea Muzeului de Artă Ucraineană, fondat la inițiativa arhiepiscopului mitropolit greco-catolic Andrei Sheptytsky în 1905 în Lviv,



dorea să stimuleze o preluare a acestui patrimoniu sub identitate ucraineană. Datorită acestei acțiuni, colecția din Lviv este mai bogată și mai valoroasă decât fondurile altor muzee ucrainene, poloneze și slovace, care au achiziționat și ele icoane din regiunea carpatică a fostei Rutenii. Cele mai multe dintre icoanele din colecția MNK provin din bisericile ortodoxe din satele din Rutenia Carpatică și din sudul Poloniei Mici (Pol. Małopolska), cândva aflate în limitele vastei zone a Eparhiei Ortodoxe Przemyśl.

Adoptând o atitudine prudentă față de o artă atât de diversă și în același timp nedocumentată de surse, Janina Kłosinska alegea să facă referire la piesele din colecție prin termenul geografic de „icoană carpatică”, adoptat de un număr mare de savanți din străinătate, dar respins de numeroși experți ucraineni, care considerau picturile din sec. XIV–XVI ca o continuare a artei Rusiei Kievene și ca o parte legitimă a moștenirii artistice ucrainene. În anii '90, M. P. Kruk, autorul prezentului catalog, a propus termenul de „icoană ruteană” (Pol. ikona zachodnioruska) ca sinonim pentru picturile din secolele XV–XVI de pe teritoriul Poloniei de astăzi, Ucrainei, Belarusului și Slovaciei, făcând aluzie la o noțiune filologică care indică o singură familie de limbi vorbite în acest areal, înainte de dezvoltarea limbilor naționale (vol. I, p. 14; M. P. Kruk, „Stan badań nad zachodnioruskim malarstwem ikonowym XV–XVI wieku”, în *Sztuka Kresów Wschodnich*, ed. J. K. Ostrowski, vol. 2, Kraków, 1996, p. 40).

În ce măsură arta ortodoxă ruteană din secolul al XV-lea și de la începutul secolului al XVI-lea a avut un caracter local sau mai degrabă dependent de influențele și importurile externe este încă un subiect de dezbatere. Prima problemă și de cea mai mare importanță este gradul de continuitate dintre icoanele rutene și arta Rusiei Kievene. Această legătură se presupune a fi fost recurentă pe teritoriile Ruteniei (vol. I, p. 17). O altă direcție de influență este relația cu Novgorodul, la acea vreme principatul central al Ruteniei de Nord, care se afla la apogeul său spre sfârșitul secolului al XV-lea, cu puțin timp înainte de cucerirea moscovită. Este greu de spus însă în ce măsură popularitatea tipului iconografic al lui Hristos în mandorlă, icoanele Deisis și varianta iconografică a Judecării de Apoi cu vămile păcatelor au fost rezultatul relațiilor de atunci dintre pictorii ruteni și îndepărtatul, dar totuși cunoscutul Mare Novgorod, sau, într-o oarecare măsură, doar o continuare a soluțiilor iconografice folosite încă de demult în cele două centre, Kiev și Novgorod (vol. I, p. 17). Pentru analiza unora dintre influențele rusești, autorul a solicitat consultanța Prof. Aleksandr Preobrazhenski de la Universitatea de Stat din Moscova.

În al treilea rând, influențe sudice pot fi observate în iconografia multor icoane ale Maicii Domnului de tipul Hodigitria înconjurată de profeți, al căror număr considerabil evidențiază practica plasării lor în iconostase ca icoane împărătești, în mod analog obiceiului conservat în Moldova, Țara Românească, Serbia, Bulgaria și Grecia (vol. I, p. 16). Surse istorice din spațiul rutean confirmă colonizări intensive și multidirecționale în secolele XV și XVI. Condițiile favorabile migrației polone în est și ale rutenilor spre vest au fost create de încorporarea cnezatului Galiției–Volhynia, teritoriu sud-vestic al fostului cnezat Rus', de către Cazimir cel Mare la jumătatea secolului al XIV-lea. În afară de migrațiile populațiilor rutene și polone, precum și ale germanilor, evreilor, maghiarilor și ale altor națiuni care activau în orașe, au avut loc și imigrări de populații din sud, numite generic vlahi. Este semnificativ faptul că, în secolul al XVI-lea, sfinții locali Boris și Gleb deveniseră mai puțin prezenți în comparație cu cultul tot mai popular al Sfântului Dimirie sau al Sfintei Parascheva din Târnovo, răspândite printre slavii din sud. Renașterea picturii rutene spre sfârșitul secolului al XV-lea s-a datorat și aflului de oameni din sud, care au adus noi tipuri iconografice (vol. I, p. 18). Eugenia Drakopoulou de la Academia Greacă de Științe din Atena a fost consultată pentru cercetarea icoanelor de influență balcanică ale colecției.

Nu în ultimul rând, o trăsătură a acestor interrelații complexe o reprezintă și elementele occidentale de decor ale multor icoane, ornamentația gotică a fundalului, aureolelor sau ramelor și tehnica lor de execuție. Practicile breslelor de meșteri și pictori catolici, care contau pe sprijinul Statului, Bisericii și burgheziei polone, având centre în Cracovia, exercitau influențe în toată Polonia Mică generând caracteristica locală a detaliilor decorative gotice în icoanele rutene carpatice. Următoarea etapă a influențelor occidentale a constituit-o popularizarea tipăriturilor central-europene din Țările de Jos și țările de limbă germană, al căror impact enorm asupra picturii icoanelor a avut loc nu numai în Rutenia, ci și în toată Europa ortodoxă.

Catalogul este împărțit în trei volume. Primul, numărând 760 p., îi are ca autori pe Mirosław Piotr Kruk (introducere, studii introductive și catalog) și Wanda Stępnia-Minczewska (analiza lingvistică a inscripțiilor) și cuprinde catalogul icoanelor grupate pe teme, cu texte introductive pentru fiecare grupă iconografică și date fundamentale plus analize iconografice și stilistice pentru fiecare piesă în parte. Volumul I nu cuprinde și ilustrațiile pieselor, care sunt grupate toate în volumul III. Ordinea în care sunt prezentate icoanele este rezultatul unui compromis între intenția de a urmări ierarhia iconostaselor și, în același timp, de grupare a icoanelor atât tematic, cât și cronologic. O provocare în plus a constituit-o faptul că, în anumite cazuri, icoane diferite au fost realizate de același atelier, ceea ce constituie o altă interrelație importantă.

Aspectul inovativ al proiectului de cercetare în urma căruia a rezultat prezentul catalog l-au constituit cercetările pieselor prin tehnici de laborator. Descrierea și interpretarea rezultatelor date de analizele tehnologice efectuate asupra pieselor de specialiști implicați sunt cuprinse în al doilea volum (344 p.). În octombrie–decembrie 2015, 50 de icoane selectate pentru examinare au fost analizate în următoarele tehnici: fluorescență ultravioletă (UV), reflectografie în infraroșu (IR), raze X (radiografie) și lumină vizibilă (VIS). Gama UV a revelat tratamentele și repictările ulterioare. Infraroșul a fost folosit pentru a pune în lumină detaliile desenului și posibilele modificări ale compoziției, iar filtrul de raze X – orice intervenție mai profundă, cum ar fi straturile de pictură ascunse sau adăugiri blocate în suportul icoanei (vol. II, 1, Piotr Frączek, Michał Obarzanowski). Analizele suportului de lemn prin metoda dendrocronologică și datarea cu radiocarbon (Carbon-14) în 2016–2017 au oferit importante repere terminus post quem pentru datările controversate ale unor icoane (vol. II, 2, Marek Krapiec, Jan Ptak).

Pentru fiecare dintre cele 50 de icoane s-a obținut identificarea majorității pigmentilor utilizați în pictură (vol. II, 4) și a mineralelor din grundurile de cretă (vol. II, 3). Studiul caracterului geologic al mineralelor și al microfosilelor de microorganisme a oferit informații importante privind vârsta foraminiferelor și originea lor (din nord sau din sud), inclusiv prin comparație cu probele de cretă prelevate de la Chelm, unde depozitele de cretă erau cunoscute și exploatate în Evul Mediu. Astfel, analizele au arătat diferențe între componența icoanelor pictate în Principatul Moscovit sau Novgorod și cel din grupul de icoane din arealul fostei eparhii ortodoxe Przemyśl.

Al treilea volum, de ilustrații (612 pp.), cuprinde fotografiile analitice în diverse game de undă, încheind monumentală lucrare, care va oferi un reper fundamental pentru cercetările viitoare.

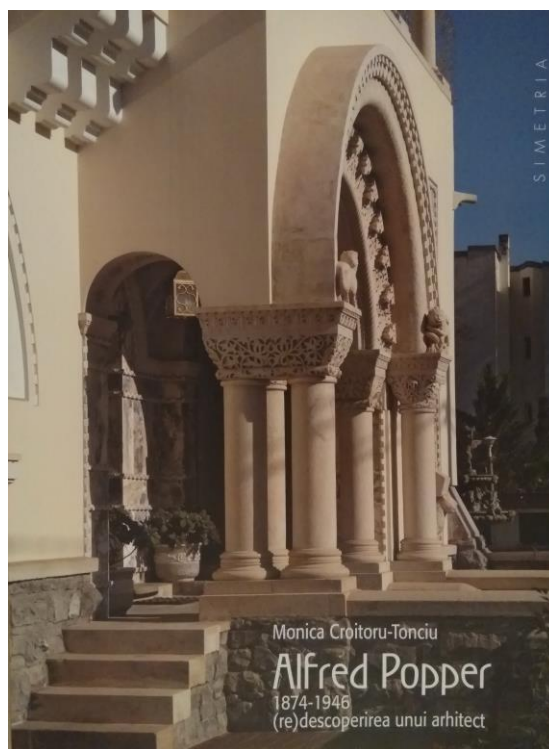
Elisabeta Negrau

MONICA CROITORU-TONCIU, *Alfred Popper, 1874–1946: (re)descoperirea unui arhitect*, Simetria, București, 2022, 223 p. + il.

Puțini specialiști intuiau, până la apariția biografiei dedicate lui Alfred Popper, activitatea amplă a acestui arhitect, expedit succint în lucrările de specialitate. Este meritul Monicăi Croitoru-Tonciu care, printr-o veritabilă muncă de arheolog, a reconstituit minuțios biografia unui profesionist aproape necunoscut.

Autoarea își propune „o recuperare critică a parcursului creativ și profesional” (p. 10) al arhitectului, iar pentru aceasta valorifică de o manieră riguroasă diverse tipuri de surse, între care un rol important l-a avut generosul, dar, în egală măsură, complicatul fond documentar Alfred Popper, aflat în patrimoniul Uniunii Arhitecților din România. Documentarea a fost dublată de cercetarea „in situ” a clădirilor. Lucrarea este structurată cronologic în acord cu intențiile autoarei de cartografiere a activității arhitectului. Primul capitol, o prezentare a principalelor repere biografice, oferă cititorului datele necesare pentru înțelegerea proiectelor realizate de Alfred Popper. Următoarele capitole (II–IV) tratează contribuția arhitectului la diverse programe arhitecturale.

Alfred Popper s-a născut în anul 1874, la Brașov, într-o familie originară din Silezia, stabilită ulterior în București. Urmează studii la Politehnica Regală și Imperială din Viena, fără a fi concretizate cu o diplomă, după cum demonstrează solicitarea mult mai târzie de a fi înscris în Tabloul Corpului Arhitecților și dobândirea legitimației de liberă practică de arhitect recunoscut. În 1942 a fost radiat din Colegiul Arhitecților Români, pierzând dreptul de a profesa, din cauza legilor rasiale ale



regimului antonescian, îndreptate împotriva populației evreiești. Începuturile activității sale profesionale sunt legate tot de un arhitect străin, Ziegfried Kofszinski în atelierul căruia avea să lucreze la clădirea restaurantului Caru' cu bere și la vilele Aron Iacob. Ambele proiecte au în comun vocabularul de factură neogotică, de altfel o „semnătură” a arhitectului Kofszinski. Între 1904–1909 Alfred Popper a activat în cadrul Biroului Regal de arhitectură al Castelului Peleş. Câteva schițe purtând semnătura arhitectului sugerează, de asemenea, o contribuție la decorațiile interioare ale Castelului Pelișor și intervenții punctuale la Palatul Cotroceni.



Fig. 1. *Alfred Popper*, fotografie, cca. 1910. Arhiva de fotografii a Uniunii Arhitecților din România, fond arhitect Alfred Popper.

Parcurgând lucrarea sesizăm două etape în traiectoria profesională a lui Alfred Popper: cea formativă, de început, incluzând studiile, călătoriile cu rol de documentare și ucenicia, în atelierul lui Ziegfried Kofszinski sau în cadrul Biroului Regal de arhitectură. Cea de a doua etapă îl surprinde pe arhitect în deplină capacitate sa creatoare, răspunzând numeroaselor comenzi de locuințe sau de instituții.

Dintre capitole, cel mai consistent este cel dedicat clădirilor cu funcțiune privată (capitolul IV), dar nu din rațiuni ce țin de autoare, ci pentru că programul rezidențial a reprezentat partea cea mai consistentă a activității arhitectului. Locuințele sunt ordonate după criterii stilistice în patru categorii. În prima categorie, corespunzătoare stilului eclectic de factură academistă, se încadrează comenzile de început, reprezentate prin două proiecte de locuințe și un proiect de amenajare interioară, garaj și terasă. Proiectele respective datează din perioada 1914–1920 când momentul de glorie al eclectismului apusese, stilul fiind considerat tot mai vetust, iar gusturile comanditarilor se îndreptau către noi expresii artistice. Cea de a doua categorie cuprinde reședințele de stil neoromânesc, de influență bizantină, proiectate în anii '20. Ultimele două categorii includ vilele de factură modernistă proiectate în anii '30 și cele care integrează elemente vernaculare, de la sfârșitul anilor '30.

Dincolo de variațiile stilistice, proiectele rezidențiale executate de Alfred Popper, în majoritatea cazurilor unifamiliale, se caracterizează prin câteva trăsături comune. Comanditarii provin din rândul mării burghezii, cu un statut economic însemnat, ce atribuie locuinței o funcție de reprezentare, cărora arhitectul le

întocmește proiecte individuale, personalizate. În anumite situații, modelele, repertoriile decorative sau soluțiile compoziționale utilizate de arhitect sugerează recursul la o arhivă vizuală întocmită în timpul călătoriilor de documentare întreprinse în perioada 1910–1912 în Europa și Asia Mică (vila avocat Sascha Silberman Roman, vila intendent Laurențiu și Louise Steinbech). Tipologiile planimetrice sunt până la un punct comune, cu distribuția spațiilor pornind dintr-un hall central, camere necesare funcțiunilor concrete și de reprezentare ale proprietarilor, segregarea spațiilor administrative.

Contribuția lui Popper nu se rezumă la programul rezidențial. Deopotrivă interesat de arhitectura publică, colaborează la clădirea restaurantului Caru' cu bere și execută, până în Primul Război Mondial, câteva proiecte pentru clădiri de cult (un proiect nerealizat pentru biserica Anglicană, 1902–1914, Geamia Hunchiar Carol, realizată pentru Expoziția Generală din 1906, Sinagoga Ieșua Tova, 1916).

Alfred Popper, 1874–1946: (re)descoperirea unui arhitect este o contribuție foarte bine documentată, utilă cercetătorilor interesați de istoria arhitecturii, istorie urbană sau cultură materială. Prezentările imobilelor arată că autoarea stăpânește excelent limbajul de specialitate, analiza și terminologia arhitecturală. Cum lucrarea este foarte densă în materie de informații inedite, niște concluzii (prin intermediul cărora s-ar fi accentuat contribuția lucrării la domeniul istoriei arhitecturii, de pildă) ar fi fost binevenite.

În final trebuie spus că cercetarea „re(descoperă)” – pentru a utiliza sintagma autoarei – un arhitect care excelează în proiecte rezidențiale, capabil să răspundă unei clientele exigente, provenind din rândul burgheziei înstărite (intendentul Casei Regale, avocați, medici, ingineri), pentru care locuința trebuia să îndeplinească standarde de confort și să răspundă aspirațiilor de reprezentare socială. Din portofoliul lui Alfred Popper nu lipsesc proiectele pentru programe publice (arhitectură de cult, restaurante, amenajarea interioară a Gării Regele Carol al II-lea din Sinaia) demonstrând că arhitectul stăpânește limbaje stilistice diverse și le utilizează în acord cu teoriile arhitecturale ce susțineau o adecvare a esteticii/formulelor stilistice în funcție de natura și particularitățile instituției.

Poate cele mai izbitoare trăsături ale proiectelor semnate de arhitectul Popper sunt apetența pentru decorativism, pentru tratarea elaborată a exteriorului, dar mai ales a interiorului, și imaginea sa despre locuință, în sens de *Gesamtkunstwerk*, în care exteriorul, interiorul, amenajarea peisagistică sunt gândite într-o compoziție estetică coerentă și unitară. Cele două trăsături conturează nu numai concepția artistică a arhitectului despre locuință, ci și absența unei delimitări între artă și arhitectură, iar sugestivă în acest sens este chiar ștampila sa: ALFRED POPPER. ARHITECT, STUDII, PROECETE-INTERIOARE ARTISTICE ȘI GRĂDINI.

Ramona Caramelea

DE LIBRIS. Buletin bibliografic

- ALEXANDRESCU, Ozana, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, vol. IV, Ed. Muzicală, București, 2021, 256 p. + il. – catalogul analitic al manuscriselor ce cuprind muzică de tradiție bizantină din secolul XVIII-lea, aflate în fondul grecesc al Bibliotecii Academiei Române, lucrare ce oferă specialiștilor din domeniu continuarea travaliului din volumele catalogului II (2015) și III (2020).
- BAKER, Christophe; BEYER, Andreas; CURIE, Pierre, *Füssli, entre rêve et fantastique*, Fonds Mercator/Musée Jacquemart-André, Paris, 2022, 194 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Muzeul Jacquemart-André în intervalul 16 sept. 2022–23 ian. 2023.
- BEDNARIK, Beatrice; DAVIDIAN, Alexandru, *Familia Bednarik în arta românească*, Ed. Vellant, București, 2022, 386 p. + il. – volum ce reconstituie parcursul acvarelisului Ignat Bednarik, împreună cu ampla istorie a unei ilustre familii de artiști ce au contribuit din plin la dezvoltarea artei și societății românești dintre cele două războaie mondiale.
- BRION, Patrick, *Encyclopédie du Western*, Éditions Télémaque, Paris, 2019, 848 p. + il. – exemplară lucrare enciclopedică și extrem de util instrument de lucru elaborat de cel mai bun cunoscător european al genului western, istoricul de film Patrick Brion.
- BUDA, Octavian (coord.), *Giudețul nebuniei. Expertize psihiatrice în trecutul românesc, 1646–1940*, Ed. Academiei Române, București, 2021, 344 p. + il. – culegere de texte ale unor iluștri medici psihiatri din secolele XIX și XX despre alienările mentale și manifestarea acestora care, uneori, atingea și latura artistică.
- BUDDEUS, Hana (editor), *Sudek and Sculpture*, Artefactum and Karolinum Press, Praga, 2020, 624 p. + il. – album în care au fost adunate imaginile dedicate sculpturii de către reputatul fotograf Josef Sudek (1896–1976), aflate în clișoteca Institutului de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe din Praga. Donată după moartea artistului, colecția cuprinde circa 20 000 de clișee cu sculptură antică, greacă și romană, artă africană, decorațiuni sculptate romanice, gotice și baroce, precum și opere ale sculptorilor contemporani.
- CĂLIN, Gerard; BOȚOGHINĂ, Cristina (editori), *Nicolae Grant, un pictor aproape uitat*, Muzeul Viticulturii și Pomiculturii – Golești, 2020, 64 p. + il. – catalogul expoziției omonime ce a fost organizată la Muzeul Golești în intervalul 16 iunie – 1 octombrie 2011.
- CERNOV, Alexandrina (coord.), *Fântâna Albă, golgota neamului*, Ed. Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2022, 232 p. – mărturii despre carnagiul săvârșit de trupele sovietice pe 1 aprilie 1941.
- CERNOV, Alexandrina (coord.), *Destinul bisericii românești din nordul Bucovinei în perioada sovietică. Credință, limbă, identitate*, ediția a doua, revizuită și adăugită, Ed. Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2022, 256 p. + il. – culegere de studii, mărturii și documente despre tragedia preoților, enoriașilor și bisericilor bucovinene din timpul stăpânirii sovietice.
- CHIRIAC, Alexandra, *Performing Modernism: A Jewish Avant-Garde in Bucharest*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2022, 232 p. + il. – volum ce tratează designul și artele performative de avangardă din România interbelică, acoperind perioada 1924–1934. Bazat pe cercetări ample desfășurate în România, Letonia, Germania și Statele Unite, studiul evidențiază influența transnațională a producției culturale evreiești și contribuția acesteia la mișcările de avangardă din Europa.
- CHIRIAC, Liliana; BARBU, Virginia, *Constantin Popovici (1938-1995)*, Ed. Muzeului Literaturii Române, București, 2022, 304 p. + il. – catalog monografic al sculptorului, pictorului și graficianului Constantin Popovici, prilejuit de împlinirea, în 2021, a 50 de ani de la inaugurarea monumentului *Electricității/Prometeu* de la barajul hidrocentralei de la Vidraru. Volumul a fost lansat în cadrul expoziției omonime ce a prezentat 250 de lucrări de artă din colecția soției artistului, Augustina Popovici, la Muzeul Național al Literaturii Române, în perioada 15 septembrie – 30 octombrie 2022.
- CHIRIAC, Liliana; DAMIAN, Ilinca, *Lucia Dem. Bălăcescu (1895–1979). Repertoriul colecției*, Muzeul Colecțiilor de Artă, Ed. Monitorul Oficial, București, 2022, 256 p. + il. – al treilea volum din seria de repertorii publicate de Muzeul Colecțiilor în scopul cunoașterii unor colecții de mare valoare artistică. Albumul, în care sunt reproduse cele 304 de lucrări de pictură, grafică, gravură și ilustrație donate de familia artistei, precum și materiale documentare legate de viața și opera sa, a însoțit expoziția omonimă deschisă în intervalul 26 octombrie 2022 – 26 martie 2023.
- CIOBANU, Constantin I., *Text și imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea: o abordare structural-semiotică* (cu un rezumat în limba franceză), Ed. Oscar Print, București, 2021, 224 p. + il. – volum compus din versiunile extinse și îmbunătățite ale unor articole prezentate în ultimii ani în cadrul sesiunilor anuale ale Compartimentului de Artă Medievală al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, având ca punct de pornire ideea că imaginea medievală este un fel de ideogramă complexă care necesită o „lectură” cu totul diferită față de pictura modernă.
- CONȚU, Mălina, *Nostalgie. Amintire. Regăsire. Peisajul european și ruina în secolele XVI–XIX*, Ed. MNAR, București, 2022, p. + il. – catalog al expoziției omonime deschise la Muzeul Național de Artă în perioada 8 iunie 2022 – 31 ianuarie 2023, prezentând diversele aspecte și semnificații pe care le primește ruina în vizualul european în decursul secolelor al XVI-lea – al XIX-lea prin intermediiul a 140 de lucrări din patrimoniul muzeului semnate de artiști precum: Jan Sanders, Van Hemessen, Gaspard Dughet, Giovanni Paolo Pannini, Giovanni Battista Piranesi, August Becker, Ivan Aivazovski.
- CROITORU-TONCIU, Monica, *Alfred Popper, 1874–1946: (re)descoperirea unui arhitect*, Simetria, București, 2022, 223 p. + il. – reconstituire minuțioasă a biografiei unui arhitect aproape necunoscut, cu o activitate prolifică. Cercetarea valorifică de o manieră riguroasă diverse tipuri de surse, între care un rol important l-a avut fondul documentar Alfred Popper, aflat în patrimoniul Uniunii Arhitecților din România.

- DAVIDESCU, Cătălin, *Picto/Avangarda*, cu o prefață de Cristian Robert Velescu, Ed. Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 2021, 376 p. + il. – suită de portrete și eseuri dedicate avangardiștilor, în care se amestecă, în chip fericit, analiza plastică și aceea literară, într-o scriitură agreabilă și atractivă. Se vor găsi alăturate chipurile lui Marcel Janco, Gherasim Luca, Victor Brauner, Arthur Segal, Sașa Pană, Gellu Naum, Ilarie Voronca, Dolfi Trost, Sandu Darie.
- DELACHAUX, Marie (coord.), *Correspondance entre Léon Delachaux & Carol Storck entre 1880 et 1884*, Fonds du Donation Léon Delachaux, Paris, 2021, 156 p. + il. – valorificarea corespondenței dintre cei doi artiști ce fuseseră colegi la Pennsylvania Academy of the Fine Arts din Philadelphia.
- DE ROO, Bert; VAN DAMME, Sylvie; DE ROO, Joep; TOMESCU, Alina; LEONARD, Catherine (editori), *Innocastle. Studiu inter-regional. Inovarea politicilor publice pentru prezervarea, transformarea și exploatarea castelelor, conacelor și a grădinilor acestora*, Ed. Patrimonia, București, 2021, 284 p. + il. – amplu studiu interdisciplinar pentru valorificarea monumentelor istorice abandonate sau retrocedate în avansată stare de degradare.
- DEMETRESCU, Călin, *Les ébénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV*, Ed. Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2021, 438 p. + il. – lucrarea aduce contribuții fundamentale la cunoașterea mobilierului de artă francez din secolele XVII–XVIII: oferă biografiile ebeniștilor, stabilește producția fiecăruia, relevă rețeaua de colaboratori, clientela, averea, succesul social, modul cum funcționau breslele; face atribuirii spectaculoase, rescrie cronologia de opere, etc. Cercetarea se bazează pe un material documentar de o mare amploare (surse de arhivă, majoritatea inedite; un corpus de opere de artă imens, din colecții publice și private, etc.), iar metodele de lucru abordate de autor sunt originale – teoria nebuloasei și cea a analizei seriilor analogice.
- DIJMĂRESCU, Dosoftei (coord.), *Prima serbare a românilor de pretutindeni, Putna, 1871*, Ed. Mitropolit Iacov Putneanul, Putna, 2021, 151 p. + il. – volum aniversar cu texte introductive de Preafericitul Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române și acad. Ioan Aurel Pop, președintele Academiei Române, și mult material de arhivă.
- DIMĂNCESCU, Dan, *Identitatea românească. Impresii din vremuri vechi și până în zilele noastre*, traducere de Domnica Macri, postfață de Ioana Ieronim, BtF Press, Concord, Massachusetts, 2022, 230 p. + il. – opiniile unui prolific autor, profesor de management la importante instituții de învățământ superior din S.U.A. și Franța, român-american cu solide rădăcini în patria strămoșilor săi și o viziune integratoare asupra istoriei și societății românești de ieri și de azi, cu excursuri în cultura și arta națională.
- DINU, Ștefania; DRĂGULIN, Ioana (coord.), *Muzeul Național Cotroceni. Trei decenii în spațiul cultural național*, Ed. Muzeul Național Cotroceni, București, 2021, 340 p. + il. – volum aniversar ocazionat de împlinirea a 30 de ani de la fondarea prestigioasei instituții muzeale.
- DINU, Ștefania, *Viața cotidiană la Palatul Cotroceni (1893–1948)*, Ed. Muzeul Național Cotroceni, București, 2022, 412 p. + il. – volum de documente adunate de o admirabilă cunoscătoare a istoriei Casei Regale a României.
- DUMITRAN, Ana, *Colecția Mușat: o geografie spirituală a icoanei pe sticlă transilvăneană*, DAR Development Publishing, București, 2018, 262 p. + il. – volum publicat cu ocazia deschiderii expoziției omonime la Muzeul Țăranului Român în intervalul 12 sept. – 28 oct. 2018.
- DVOŘÁKOV, Hana; KOSTRHUN, Pets; SCHEUFLER, Pavel (editors), *Čas rytířů dalekých moří. Sběratel a mecenáš Jindřich Vávra/The Time of the Knights of the Far Seas. Collector and Patron Jindřich Vávra*, Moravské zemské museum, Brno, 2020, 252 p. + il. – album cu fotografiile colecționate în timpul călătoriilor în jurul lumii efectuate de un medic, botanist și explorator ceh, Jindřich Vávra, născut la Brno, devenit un apropiat al arhiducelui Ferdinand Max, viitorul împărat Maximilian I al Mexicului, pe care l-a însoțit atât într-o expediție în 1859, cât și în 1863, când și-a preluat tronul.
- FIREA, Ciprian; POP, Saveta, *Pictorii Transilvaniei medievale (cca 1300–1600). Un dicționar*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2021, 310 p. + il. – volum ce revine, pe urmele unei cercetări mai vechi, cu noi date despre artiștii transilvăneni de dinaintea anului 1600, arareori având o identitate proprie, majoritatea fiind „meșterilor anonimi”, autori ai polipticelor medievale locale.
- FUHRMEISTER, Christian; LINDNER, Lia (Hg.), *Transformationen der Moderne um 1900. Künstler aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien in München*, Dietmar Klinger Verlag, Passau, 2022, 312 p. + il. – volumul cuprinde textele unor prelegeri prezentate inițial în cadrul unei conferințe din 2008, când Academia din München celebra 200 de ani de la înființare. Studiile se concentrează asupra raporturilor artiștilor din Ungaria, România și Bulgaria cu mediul münchenez, precum și asupra consecințelor în dezvoltarea vieții și practicii artistice din aceste țări.
- GĂLĂTESCU, Paul Emanuel, STĂNCIOIU, Andrei Paul, *Henriette Cihoschi. Destinul unei sculptorițe*, Ararat, București, 2022, 76 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschise la Muzeul Municipiului București, sept., oct. 2022.
- GRATI, Aliona, *Regele Mihai și Basarabia. O poveste uitată de neuitat*, Ed. Eikon, București, 2021, 314 p. + il. – minuțioasă investigare a relației avută de Regele Mihai cu Basarabia.
- HEREA, Gabriel, Pr., *Păzitorii Pragului la Pătrăuți*, Ed. Meteor Publishing, București, 2018, 124 p. + il. – originală perspectivă asupra ctitoriei moldovenești din veacul al XV-lea care antrenează vaste cunoștințe de teologie, artă și arhitectură, într-un album excelent ilustrat.
- HORTOPAN, Mircea Alexandru, *Castelul Peleş, leagănul Dinastiei Române. De la reședință regală la muzeu*, Ed. Oscar Print, București, 2021, 216 p. + il. – studiu care acoperă două epoci distincte din existența castelului Peleş.
- IAMANDESCU, Irina (coord.), *Manifestări ale artei totale în România. Art Nouveau, Szecesszió, Sezession, Jugendstil*, Ed. Patrimonia, București, 2022, 40 p. + il. – catalogul expoziției itinerante omonime organizată la Castelul Pelișor din Sinaia, la Palatul Culturii din Tîrgu Mureș și la Uzina de Apă din Timișoara, în intervalul martie–decembrie 2022.
- ILIE, Cornel-Constantin, *O clădire-simbol a Capitalei. Palatul Poștelor – Muzeul Național de Istorie a României*, Ed. Magic Print, București, 2022, 120 p. + il. – minuțios studiu monografic dedicate unei clădiri iconice a Bucureștilor.
- ILIE, Oana; MĂRĂȘOIU, Alexandra (coord.), *Teatrele din România. Scurtă istorie ilustrată*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2020, 120 p. + il. – selecție de cărți poștale ilustrate și alte imagini de epocă prin care sunt prezentate teatrele românești.

- ILIE, Oana; MĂRĂȘOIU, Alexandra, *Artiști români de altădată. Sfârșitul secolului XIX – începutul secolului XX*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2021, 200 p. + il. – salutară completare a anteriorului volum dedicat teatrelor, în care sunt adunate chipuri și date biografice ale actorilor lirici și dramaticei afirmați pe scenele românești în decurs de un secol.
- JUSTNIK, Herbert, *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburger Monarchie*, Löcker Verlag, Volkskunde Museum, Wien, 2014, 192 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată în intervalul 29 apr. – 30 nov. 2014, la Volkskunde Museum, în care au fost reunite piese de mare valoare din colecția de fotografie etnografică a instituției.
- LEMNY, Doina, *Brancusi, la chose vraie*, Éditions Gourcuff Gradenigo, Montreuil, 2022, 240p.+il. – biografie detaliată a lui Brâncuși, susținută de o bogată iconografie, realizată chiar de artist, în calitate de fotograf al propriei opere și al peregrinărilor prin atelier, valorificându-i, astfel, clișeele și copiile pe hârtie, multe, necunoscute până acum.
- MACOVEI, Cătălina, *Jacques Callot și cercul său. Între manierism și baroc*, Biblioteca Academiei Române, București, București, 2021, 250 p. + il. – impozant catalog rezonat al operei lui Callot aflată în patrimoniul Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române.
- MACOVEI, Cătălina (coord.), *Însemnări din carnetul unui pictor. Donația Corneliu Baba*, Biblioteca Academiei Române, București, 2022, 64 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizate la Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 4–17 nov. 2022.
- MARINACHE, Oana; POSTEA, Maria; GĂRGĂRIȚĂ, Bogdan, *Detaliul neoromânesc/ The Neoromanian detail*, Ed. Intaglio, București, 2020, 96 p. +il. – publicație dintr-o colecție de albume ce promovează diverse stiluri naționale ale perioadei 1900, atrăgând atenția asupra cazurilor unor clădiri ce necesită conservare și restaurare adecvată și responsabilă.
- MARSILLAC, Ulysse de, *Bucureștiul între Orient și tentația modernității*, traducere din limba franceză de Elena Rădulescu, selecția textului, note și introducere de Adrian Majuru, Ed. Corint, București, 2021, 162 p. + il. – reeditare a tălmăcirii celor două volume ale lui Ulysse de Marsillac *De Pesth à Bucarest* și *Guide de voyageur à Bucarest*, cu o abordare neprofesionistă din partea îngrijitorului acestui volum care omite, premeditat sau din ignoranță, să menționeze ediția inițială, din 1999, apărută la Ed. Meridiane, sub îngrijirea lui Adrian-Silvan Ionescu.
- MAXI, Alexandru: ZAHARIA, Raluca, *Friedrich Rebhuhn și grădinile României*, Arché, București, 2020, 144 p. + il. – monografie dedicată unui arhitect peisagist cu majoră contribuție în aranjarea parcurilor și grădinilor bucureștene.
- MOMESCU, Mona; ANDREI, Eduard, *Risipitorul de talent: Ilie Cristoloveanu, pictor și filolog în România și SUA*, Editura Paideia, București, 2022, 522 p. – volum ce reconstituie traseul biografic și profesional al lui Ilie Cristoloveanu (1893–1964) – pictor prezent în patrimoniul MNAR cu un număr consistent de lucrări în pictură și grafică, profesor de limba română și filologie romanică la Columbia University, New York, autor al unui monumental manual (*The Romanian Language*) și al unui dicționar etimologic.
- MUCENIC, Cezara; VELESCU, Oliver, *Palatul Elena Kretzulescu*, Ed. Vremea, București, 2021, 184 p. + il. – un studiu amănunțit despre o bijuterie arhitecturală a Bucureștiului, creație a arhitectului Petre Antonescu din 1903, trasând istoria clădirii și a zonei în care aceasta se află împletită cu cea a familiei boierești Kretzulescu, volum bogat ilustrat cu materiale iconografice și documente de arhivă în condiții grafice excelente.
- MUCENIC, Cezara, *Povești cu tâlc despre București și casele, bisericile, târgurile, străzile lui*, Ed. Vremea, București, 2022, 396 p. + il. – o reconstituire a istoriei orașului, plecând de la documente și relatări ce conturează în filigran infrastructura urbană și umană a Bucureștiului din ultimele trei secole.
- NEAGOE, Claudiu-Ion, *Arnăuții în Țările Române (secolele XVIII–XIX)*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2022, 228 p. + il. – studiu istoric dedicat gărziilor de corp ale domnitorilor și boierilor veliți din Valahia și Moldova.
- NEGRĂU, Elisabeta, *Cultul suveranului sud-est european și cazul Țării Românești. O perspectivă artistică*, ediția a II-a, Editura Lumen, Iași, 2020, 402 p. + il. – volumul cuprinde relatări despre istoria artei în diverse contexte culturale și istorice în spațiul balcanic și cu precădere în cel românesc, autoarea valorificând tema suveranului și implicațiile acesteia asupra imaginarului social și mentalității colective.
- NISTOR, Coita, *Atelier 2000–2011*, studiu introductiv de Ruxandra Demetrescu, Ed. Dana Art, Iași, 2012, 132 p. + il., catalog de artist.
- OLARIU, Elena, *Boieri și aristocrați români în secolul al XIX-lea*, Ed. Oscar Print, București, 2019, 224 p. + il. – studiu de istorie a mentalităților secondat de un judicios studiu iconografic.
- OLARIU, Elena, *Stil de viață aristocratic românesc în secolul al XIX-lea*, Ed. Oscar Print, București, 2021, 142 p. + il. – urmare a cercetării concentrată în volumul anterior.
- OLARIU, Elena; IACOB, Angelica (coord.), *Orient versus Occident*, Ed. MMB, 2022, 182 p. + il. – catalog bilingv (ro./eng) al expoziției omonime deschise la Muzeul Municipiului București în perioada 17 decembrie 2021 – 28 august 2022 ce ilustrează intersectarea modelelor culturale orientale și occidentale, prin intermediul călătoriilor de studii, în creația unor artiști români din secolele XIX–XX, ale căror lucrări de pictură grafică și sculptură se află în patrimoniul muzeului.
- PARTENIE, Valentin; PARTENIE, Raluca, *Fire de memorie. Fotografii românești 1840–1940*, București, 2022, 56 p. + il. – catalogul expoziției cuprinde o succintă istorie a fotografiei și cca. 150 de fotografii din 1840–1940, cu teme foarte diverse, ateliere fotografice din toată țara.
- PETRASOVÁ, Taťána; ŠVÁCHA, Rostislav (editors), *Art in the Czech Lands 800–2000*, Arbor vitae societas, Prague, 2017, 999 p. + il. – monumentală istorie a artei din Republica Cehă.
- PETRESCU, Alina, *Călătoriile lui Iser*, Ed. MNAR, București, 2021, 95 p. + il. – catalog al expoziției deschise în perioada 21 mai – 29 august 2021 la Muzeul Național de Artă, ce a înfățișat publicului 66 de peisaje, în tempera, guașă și ulei, din creația lui Iosif Iser, provenite din patrimoniul MNAR și din colecțiile Iser și Moise Weinberg păstrate la Muzeul Colecțiilor de Artă, lucrări ordonate tematic în trei secțiuni: Dobrogea și Orientul apropiat, Franța și Spania.
- POP, Andreea, *Arhitectura de veci în România. Cimitire, mausolee, edificii funerare în spațiul extracarpat (1830–1939)*, Ed. Patrimonia, București, 2021, 224 p. + il. – temeinic studiu, la origine teza de doctorat a autoarei, ce propune o analiză a programului arhitectural dintr-o dublă perspectivă: una de ansamblu, în care atenția cade asupra cimitirului, iar cea de a doua privilegiază obiectul funerar individual, aducând la lumină tipologii distincte de monumente, alături de persoanele cărora le erau destinate.

- POPESCU, Alina-Monica (coord.), *Obiecte liturgice și poveștile lor în colecția fotografică a lui Al. Tzigara-Samurçaș*, Biblioteca Academiei Române, București, 2022, 98 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizate în Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 4–13 mai 2022, cu ocazia împlinirii a 150 de ani de la nașterea și 70 de ani de la moartea ilustrului cărturar român Alexandru Tzigara-Samurçaș.
- POPESCU, Alina-Monica (coord.), *Centenarul Încoronării Regilor Întregitori ai României, 1922–2022*, Biblioteca Academiei Române, București, 2022, 80 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată în Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 13–18 oct. 2022.
- POPICĂ, Radu, *Centrul artistic Brașov de la origini până în contemporaneitate. Artele plastice (sec. XV–XX)*, Ed. Muzeului de Artă Brașov, Brașov, 2022, 490 p. + il. – monografie dedicată artei brașovene.
- POPOIU, Paula; ONOIU, Georgiana, *In Honorem Georgeta Stoica 90*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2021, 354 p. + il. – volum de studii și amintiri adunate cu ocazia împlinirii vârstei de 90 de ani de către Georgeta Stoica, ilustru etnograf și autor.
- ROHÁČEK, Jiří; UHLÍKOVÁ, Kristina; MAREŠOVÁ, Iva (editors), *Fonds and Collections of the Department of Documentation of the Institute of Art History of the CAS, v.v.i., Artefactum*, Prague, 2018, 108 p. + il. – util catalog al donatorilor și colecțiilor aflate în patrimoniul Institutului de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe.
- ROȘCA STĂNESCU, Sorin (coord.), *Aristocratul. Confesiunile lui Constantin Bălăceanu-Stolnici, în dialog cu Bogdan-Ion Jelea*, Documentate, sintetizate și consemnate de Alice Barbu, Ed. Oscar Print, București, 2021, 224p. + il., – mărturii despre un mare medic și cărturar ajuns la senectute.
- RUSU, Adrian-Andrei, *Dicționar de castelologie*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2020, 320 p. + il. – util instrument de lucru pentru cercetător și amator, în egală măsură.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca, *Cărluță și primul său dascăl. Din ucenicia principelui Carol al României*, Ed. Corint, București, 2022, 124 p. + il. – valoroasă colecție de documente de arhivă din vremea școlarității principelui Carol, viitorul rege Carol al II-lea.
- SOHIER, Estelle, *Fred Boissonnas et la Méditerranée. Une Odyssée photographique*, Éditions de La Martinière, Paris, 2020, 156 p. + il. – prezentarea operei unui mare artist fotograf elvețian care, în 1903, a descoperit frumusețile Greciei pe care le-a imortalizat cu obiectivul său.
- SOHIER, Estelle, *Ο ΦΕΝΤ ΜΠΟΥΑΣΟΝΑ ΚΑΙ Η ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ. ΜΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΟΔΥΣΣΕΙΑ*, Thessaloniki, 2022, 162 p. + il. – versiunea în limba greacă a volumului anterior, care a însoțit expoziția omonimă organizată la MOMus – Thessaloniki Museum of Photography în intervalul 8 sept. 2022 – 8 ian. 2023.
- VON SPIESS, August Roland, *Vânători de odinioară. Poveștile din spatele trofeelor*, ediția a doua revizuită și îngrijită de Helga Stein, traducere din limba germană de Adela Motoc, Honterus Verlag, Sibiu, 2016, 280 p. + il. – povestirile despre vânători în Transilvania, în România Mare, dar și în Africa ale colonelului Spiess, care a ocupat funcția de director al Vânătorilor Regale (le Grand Veneur) pentru regii României, în intervalul 1 iulie 1921 și 1 aprilie 1938.
- STANCIU, Laura (editor), *Memoria Urbis: An Illustrated History of Alba Iulia*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2021, 416 p. + il. – monografie în imagini a orașului Alba Iulia.
- STEGEREAN, Călin-Alexiu, CHIRIAC, Liliana, DAMIAN, Ilinca, *Pallady 150*, Ed. Muzeul Național de Artă al României, București, 2022, 360 p. + il. – amplă publicație ocazionată de suita de expoziții consacrate de muzeu, între 1 dec. 2021 și 15 mai 2022, împlinirii a 150 de ani de la nașterea pictorului Theodor Pallady. Pe lângă studiile semnate de coordonatorii volumului, au fost incluse articole publicate în paginile mai multor numere ale revistei *Observator Cultural*, așezate sub genericul *Pallady, brand de țară*, adunate, cu sânguință și persuasiune, de Bedros Horasangian, entuziastul și eternul îndrăgostit de opera artistului, și ieșite de sub condeul mai multor autori: Ruxandra Demetrescu, Carmen Mușat, Doina Lemny, Vlad Bedros, Adrian Buga, Vladimir Bulat, Călin Dan, Cătălin Davidescu, Adrian Guță, Ion Grigorescu, Gabriel Herea și Adrian-Silvan Ionescu.
- TOPOR, Claudiu-Lucian, „Auf nach Rumänien!“. *Beligeranța germano-română, 1916–1918*, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2020, 458 p. + il. – o nouă abordare, originală, a Marelui Război în spațiul românesc, bazată pe documente inedite din arhivele germane.
- TRNKOVÁ, Petra (editor), *Outdated Pix. Revealing a Photographic Archive*, Artefactum, Prague, 2010, 262 p. + il. – valorificarea bogatei arhive fotografice a Institutului de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe din Praga printr-un amplu proiect, intitulat *Resurrected Treasure*, în care au fost implicați istorici de artă și de fotografie, conservatori și restauratori precum prof. Jiří Roháček, dr. Martin Krummholz, Tereza Cermanová, toți având legături cu instituția ce posedă patrimoniul, și oaspeți de la Preus Museum din Horten, Norvegia, Hanne Holm-Johnsen, Hege Oulie și Jens Gold.
- TSILIPAKOU, Agathoniki (coord.), KATSARIDOU, Iro; MATSIANOS, Ioannis (editori), *In the Vortex of the Great War: Thessaloniki of the Armée d'Orient (1915–1918)*, Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, 2017, 32 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizate la Muzeul de Cultură Bizantină din Salonik.
- TSILIPAKOU, Agathoniki (coord.), KATSARIDOU, Iro; MATSIANOS, Ioannis (editori), *On the Margins of War: Thessaloniki under the German Occupation (1941–1944) through the Photographic Collection of Byron Metos*, Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, 2016, 48 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizate la Muzeul de Cultură Bizantină din Salonik.
- TYLER, Frances, *Despite Ceaușescu: A Collection of Romanian Art*, Giles Publ. House, Lewes, England, 2022, 96 p. + il. – album ce reunește 91 de lucrări de 13 artiști români din colecția familiei Tyler, păstrate în reședința din Wasinghton, DC, care face pendant cu marea colecție donată de soții Geoffrey și Frances Tyler, în 2011, la University of Tasmania (Hobart, Australia).
- ȚĂLNARU, Dan Mihai (coord.), *Monumente dispărute, strămutate, salvate*, Ed. Muzeul Național Cotroceni, București, 2022, 260 p. + il. – volum publicat cu ocazia expoziției omonime organizate la Muzeul Național Cotroceni în intervalul 9 dec. 2021 – 9 febr. 2022.
- ȚUȚUI, Marian; STROE, Aurelian, *In Honorem. Adrian-Silvan Ionescu 70*, Ed. Oscar Print, București, 2022, 568 p. + il. – suită de studii și amintiri adunate cu ocazia împlinirii vârstei de 70 de ani de către istoricul și criticul de artă A.-S. Ionescu.
- ȚUȚUI, Marian, *Studii de film românesc și balcanic*, Ed. Noi Media Print, București, 2021, 216 p. + il. – volumul include 16 articole și studii (șapte despre cinematograful românesc și nouă despre cinematograful balcanic) publicate între 2006 și 2021.

- UNGUREANU, Cosmin, *Piranesi. Arhitecturi și fantasme*, Ed. MNAR, București, 2020, 160 p. + il. – catalog al expoziției omonime deschise în perioada 5 decembrie 2020 – 25 aprilie 2021 la Muzeul Național de Artă, ce a marcat un an în plus la aniversarea a 300 de ani de la nașterea artistului Giovanni Battista Piranesi (1720–1778). Substanțial documentat și bogat ilustrat, catalogul include, alături de reproducerile a celor 52 de desene și gravuri din patrimoniul muzeului, o selecție de texte despre Piranesi din literatura romantică engleză și franceză.
- URCAN, Tudor; PALAMAR, Petru, *Pătrăuți– geometrii ziditoare*, Cuvânt înainte: Acad. Razvan Theodorescu, Ed. Karl A. Romstorfer, Suceava, 2020, p.276 + il. – album ce prezintă ctitoria din vremea lui Ștefan cel Mare în lumina unor descoperiri inedite legate de aliniamentul solar și de sistemul de proporții studiate de preotul Gabriel Herea și designerul Tudor Urcan, susținuți în demersul lor de fotografii de Petru Palamar.
- VELESCU, Cristian Robert, *Preavangarda și avangarda. Transformări caleidoscopice în arta începutului de secol XX (O încercare de arheologie culturală)*, Ed. Academiei Române, București, 2022, 534p. + il., lucrare fundamentală și definitivă a celui mai mare investigator român al fenomenului avangardist.
- ZBÂRNEA, Elena (coord.) – *Tudor Zbârnea: reconfigurări fluide*, Ed. Arc, Chișinău, 2021, 220 p. + il. – album dedicat talentatului pictor moldovean Tudor Zbârnea, cu extrase din presă și destăinuirii ale artistului.
- WOINAROSKI, Cristina; DRĂGAN, Simona; CROITORU-TONCIU, Monica *et aliae, Un parcurs pe Dealul Mitropoliei și în împrejurimi*, Ed. Simetria, București, 2021, 223 p. + il. – volumul reconstituie istoricul unui cartier bucureștean, introducând în circuitul științific noi informații documentare și vizuale.

- Bucureștiul văzut de Iosif Berman*, curator Cezar Petre Buiumaci, coordonatori: Vasile Opreș, Camelia Ene, Ed. Muzeului Municipiului București, 2021, 72 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume, deschisă în perioada 6 aprilie – 29 mai 2022.
- Constantin Piliuță: Culoare de zenith / Constantin Piliuță: Zenyth Color*, coord. Ioana Ciocan; curator Călin Stegerean, Ed. Universității din București – Bucharest University Press, 2021, 192 p. + il. – catalog care a însoțit expoziția pictorului Constantin Piliuță la ArtSafari 2021.
- Europa Wonderland / Body Space: Citizenship and Territories*, catalog expoziție în ediție bilingvă română-engleză, texte de Olivia Nițș și Dana Sarmăș, design catalog: Ciprian Ciuclea, fotografii: Andra Ușvat, Ciprian Ciuclea, Asociația Culturală Contrasens, Timișoara, 2020, 104 p. + il. – catalogul expoziției omonime găzduite de Comenduirea Garnizoanei din Timișoara în perioada 13 octombrie – 10 noiembrie 2020.
- Muzeul Dinu și Sevesta Vintilă Topalu*, text Lelia Rus Pîrvan, Ed. Monitorul Oficial, București, 2022, 446 p. + il. – o nouă monografie dedicată Muzeului din Topalu, după cele publicate de Florica Cruțeru (Ex Ponto, 2007) și Doina Păuleanu (Arcade, 2012), bogat ilustrată și cu o selecție de texte ale doctorului Vintilă, unele inedite, despre unii dintre artiștii reprezentați în muzeu.
- Passionsspiele Oberammergau 2022*, Vorwort von Christian Stückl, Verlag Theter der Zeit, Berlin, 2022, 176 p. + il. – volum editat de Primăria Oberammergau pentru a însoți spectacolul Patimilor, desfășurat în intervalul 14 mai – 2 octombrie 2022. Pe lângă prezentarea spectacolului și interviurile luate regizorului Stückl, scenografului Stefan Hageneier și directorului muzical Markus Zwink, volumul include un capitol dedicat istoriei vechi de aproape 400 de ani a acestui spectacol de pioasă interpretare a Scripturii.
- Periodization in the Art Historiographies of Central and Eastern Europe*, eds.: Shona Kallestrup, Magdalena Kunińska, Mihnea Alexandru Mihail, Anna Adashinskaya and Cosmin Minea, New York and London, Routledge, 2022, 290 p. + il. – volum ce reunește 14 contribuții critice, semnate de un colectiv internațional de cercetători, despre istoriografia de artă a Europei Centrale și de Est, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX. Problematika centrală, privită dintr-o perspectivă transnațională, vizează periodizarea și implicațiile sale ideologice privitoare la construcția identitară și discursul național.
- Personalia. Art readings 2021* (coordonator: Kamelia Nikolova), Institute of Art Studies, BAS, Sofia, 2022, 700 p. + il. – ediție cu articole în limba engleză sau bulgară și rezumate în ambele limbi- volum ce cuprinde comunicări propuse pentru ediția din 2021 a Conferinței anuale internaționale Art Readings, New Art Module, organizate de Institutul de Studii de Artă – Academia Bulgară de Științe, printre care și contribuțiile a doi cercetători de la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, Marian Țuțui și Mihai Fulger.
- PROPAGARTA*, Ed. Vellant, București, 2022, 120 p. + il. – revistă de artă (editori: Mihai Zgondoiu, Maria Muntean, Ana Arsinca, Dragoș Vârșăndan, Diana Popescu), ajunsă la al doilea număr, ce își dorește să fie o platformă profesionistă pentru artiști, curatori și colecționari, reflectând tendințe și proiecte contemporane relevante.
- REVIVRE L'HISTOIRE. Le magazine de l'Histoire vivante* No. 1/juin 2021, 130 p. + il. – nouă revistă adresată reînscenatorilor și nu numai. Acest număr este dedicat bicentenarului morții lui Napoleon I, dar se ocupă și de istoria reconstituirilor epocii napoleoniene din intervalul 1996–2021, de arta modei și arta culinară a epocii, precum și de reconstituirile perioadei romane sau de acelea ale celui de-al Doilea Imperiu francez, totul bogat ilustrat cu imagini iconice din istoria artelor plastice și decorative, fapt ce transformă periodicul într-o publicație utilă și cercetătorilor din domeniul artistic.
- Narcis Teodoreanu Tiberra, Sculptura*, text introductiv de Eugen Șerbănescu, fotografii de Oana Iulia Cohn și Ștefan Rădulescu, Pixart Printing, Quarto d'Altino, 2021, 98 p. + il. – catalog al operei complete a unui reputat sculptor român, activ în Italia.
- Umění Art, Journal of the Institute of Art History, Czech Academy of Sciences*, Vol. LXX, No. 2/2022, 255 p. + il. – elegantul periodic al Institutului de Istoria Artei al Academiei Cehe de Științe, conținând studii, articole și recenzii în limbile germană, engleză și cehă.

DESPRE AUTORI

Constantin I. Ciobanu este secretar științific al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române și coordonator al compartimentului „Arte vizuale și arhitectură – perioada medievală”. Absolvent (1984) al Universității de Stat „Mihail V. Lomonosov” din Moscova (Federația Rusă), susține, în anul 1993, la aceeași universitate teza de doctorat în istoria artei, iar în anul 2005 – la Academia de Științe a Republicii Moldova – teza de doctor habilitat. A fost bursier al Institutului Internațional UNESCO de Planificare a Educației (Paris, 1995). Din anul 2008 Constantin I. Ciobanu este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” din București. Anterior, a lucrat la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova. A publicat numeroase studii de critică și de istoria artei, domeniul principal de cercetare fiind pictura medievală de pe teritoriul Moldovei și arta basarabească din secolul XX. Este autor al cărților *Biserica Adormirea Maicii Domnului din Căușeni* (Chișinău, ed. Știința, 1997), *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (Chișinău, ed. Arc, 1999 și 2014), *Valentina Rusu Ciobanu* (Chișinău, ed. Arc, 2003), *Andrei Sârbu* (Chișinău, ed. Arc, 2005), *Stihia profeticului* (Chișinău, ed. Business-Elita, 2007), *Mihail Petric* (Chișinău, ed. Arc, 2007), *Muzeul Național de Artă al Moldovei: Colecția Pictură* (Chișinău, ed. Muzeului Național de Arte al Republicii Moldova, 2015), *Études sur la peinture médiévale roumaine* (Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2017), *Isai Cârmu: magia cărții* (Chișinău, ed. Arc, 2019). Pentru cartea *Icoane vechi din colecții Basarabene* (Chișinău, ed. Arc, 2000) a primit Premiul Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei și arhitecturii (2002), iar în decembrie 2020 Meritul Heraldic, atribuit de Comisia Națională de Heraldică, de pe lângă Președintele Republicii Moldova.

Mariana (Enache) Vida (n. 1952, București) a absolvit în 1976 Facultatea de Istoria și Teoria Artei din cadrul Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, cu o teză despre opera lui Marcel Iancu în România. A lucrat în cadrul Muzeului Național de Artă al României (1979–2010) ca muzeograf la Cabinetul de Desene și Gravuri. Actualmente este expert consultant al aceleiași instituții. Pe parcursul acestor 30 de ani s-a specializat în istoria tehnicilor de desen și gravură și în istoria graficii românești și europene (franceze) din secolele XIX și XX.

A participat la organizarea a numeroase expoziții care au pus în valoare calitatea și diversitatea colecțiilor muzeale, dar și lucrări din atelierile artiștilor contemporani. A elaborat studii și articole despre colecția de grafică a Cabinetului de Desene și Gravuri, precum și cataloage ale patrimoniului muzeal.

Din 2003 a obținut titlul de expert în arte grafice al Ministerului Culturii și Cultelor, în 2005 a primit Premiul „G. Oprescu” al Academiei Române (pentru lucrarea *Margareta Sterian. Opera grafică*). Din 2007 este doctor în filologie al Universității din București, cu o teză despre *Surse etnografice în cultura vizuală românească din secolul al XIX-lea*.

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952), este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și profesor asociat la Universitatea Națională de Arte, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. A studiat istoria artelor și a fost muzeograf la Muzeul Național de Artă al României, iar ulterior la Muzeul Municipiului București unde a devenit director adjunct (1990–1993), înainte de a se dedica integral cercetării. Este doctor în științe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor și a civilizației urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil și militar. Este critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 13 cărți și a coordonat alte 14. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria și America* (2009) și *Silvan. Portretistul/ The Portrait Artist* (2011). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiștilor

Plastici pentru critică (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I.C. Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena și în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010), comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013) și Cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015). Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău (2017). Distins cu Medalia Aniversară „Centenarul Marii Uniri” (2021).

Corina Teacă. Cercetător în cadrul Institutului de Istoria artei „G. Oprescu” – departamentul „Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă”. Doctor în arte vizuale (Facultatea de Istoria și Teoria artei, UNAB, 2012). A publicat studii și articole în RRHA, SCIA, precum și în volume colective având ca subiect diverse aspecte ale modernității în arta românească. A colaborat la realizarea unor dicționare: *Dicționarul sculptorilor din România. Sec. XIX–XX, I–II*, București, 2011, 2012 și *Dicționarul pictorilor din România*, București, 2020.

Mihai Sorin Rădulescu – născut în 1966 în București. Masterat (1991) și doctorat (1995) la *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* (INALCO) din Paris. Cercetător la Institutul de Istorie „N. Iorga” (1991–1996) și apoi cadru didactic la Facultatea de Istorie a Universității din București (din 2004, profesor). Membru și din 1990, secretar (pentru genealogie) al Comisiei de Heraldică, Genealogie și Sigilografie a Academiei Române. Specialist în istoria și genealogia aristocrației și burgheziei românești (sec. XVIII–XX). Articole și studii publicate în *Revue Roumaine d'Histoire*, *Südost-Forschungen*, *Etudes danubiennes*, *Nea Koinoniologia*, *Mnemosyni*, *Arhiva Genealogică*, București. *Materiale de Istorie și Muzeografie*, Muzeul Național, *Revista Istorică*, *Studii și Materiale de Istorie Modernă*, *Studii și Materiale de Istorie Contemporană*, *Istros*, *Analele Brăilei* ș.a. Coautor la două manuale școlare; de asemenea a îngrijit trei volume.

Cărți de autor: *Elita liberală românească 1866–1900* (1998), *Genealogii* (ediția I, 1999; ediția a II-a, 2018), *Genealogia românească. Istoric și bibliografie* (2000), *Memorie și strămoși* (2002), *Cu gândul la lumea de altădată* (2005), *În căutarea unor istorii uitate* (2011), *Genealogii greco-române* (2014), *Francmasoneria românească în secolul XIX* (2015), *Din istoria familiei Ghika. Contribuții de istorie culturală* (2017).

Virginia Barbu. Istoric de artă, cercetător științific gr. III în cadrul Sectorului de Artă Modernă al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” din 2007. Licențiată a Universității Naționale de Artă București, în prezent este doctorandă la Facultatea de Istoria și Teoria Artei a aceleiași Universități cu o teză despre Barbu Brezianu și exegeza brâncușiană. A predat istoria artei la Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”. A participat la colocvii științifice, a publicat cronici, articole și studii în reviste literare și de specialitate.

Publicații: Costin Petrescu, *Însemnările unui pictor refugiat. La Iași, în anii războiului (1916–1917)* – ediție, studiu introductiv, cronologie și note, Ed. Humanitas, 2018; *Peisaj străin, peisaj intim. Ecouri internaționale în pictura românească interbelică*, în *Artiștii români în străinătate, (1830–1940)*, Adrian-Silvan Ionescu (coord.), Ed. ICR, 2017; *Mărturiile toamnei. Corespondență Ionel Jianu – Barbu Brezianu*, Ed. UNArte, 2016 (co-editoare împreună cu Corina Teacă); *In the Eyes of the Others: Barbu Brezianu and Brancusi's Reception in the 1970's*, în *AFTER BRANCUSI*, UNArte, București, 2014; Co-autoare în *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, Ioana Vlasiu (coord.), vol. I–II, Ed. Academiei Române, 2011–2012.

Ramona Caramelea este cercetător în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, departamentul de „Arte vizuale și arhitectură – perioada modernă”, doctor în arte vizuale. Domeniile sale de cercetare vizează istoria artei și arhitecturii, cultura materială, istoria culturală, cu un interes asupra secolului al XIX-lea. A publicat volumul *Clădiri școlare din România, 1864–1914. Politică de construire și model spațial* (2010), studii și articole de specialitate în reviste și în diverse volume colective: *Virginia Haret Andreescu: The Professional Trajectory of a Woman Architect in Interwar Romania*, în RRHA, seria Beaux-Arts (2021); *Perspective asupra călătoriilor artiștilor români în Italia în secolul al XIX-lea*, în volumul *Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria, între formația academică și studiul liber* (ICR, 2017); coautoare la *Dicționarul pictorilor din România. Secolul al XIX-lea*, coordonat de Adrian-Silvan Ionescu (2020).

ABREVIERI

ANIC MCIP	– Arhivele Naționale Istorice Centrale. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice
Arch. nat., Min. cent.	– Paris, Archives Nationales. Minutier central des notaires parisiens
BAR	– Biblioteca Academiei Române
BCMI	– Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice
B.n.F.	– Paris, Bibliothèque Nationale de France
BRV	– Bibliografie Românească Veche
DOP	– Dumbarton Oaks Papers
DRH	– Documenta Romaniae Historiae
MIA.RM	– Revista Muzeelor și Monumentelor. Monumente Istorice și de Artă
MMS	– Mitropolia Moldovei și Sucevei, Suceava
MNAR	– Muzeul Național de Artă al României
MNIR	– Muzeul Național de Istorie a României
MO	– Mitropolia Olteniei
RI	– Revista Istorică, București
RM	– Revista Muzeelor
RRHA, BA	– Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, série Beaux-Arts
SCIA, AP	– Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică
SMIM	– Studii și Materiale de Istorie Medie

